دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلّد 34، العدد 3، 2007

أسلوب التجريد ودلالاته في شعر كُثير عزة

فايز عارف القرعان *

ملخـص

تناولت هذه الدراسة ثنائية الذات والموضوع التي تشكلت في بنية أسلوب التجريد في الصياغة الشعرية لدى كثير عزة، ورصدت الحقول الموضوعية التي ظهرت فيها هذه الثنائية، فكانت: المرأة (المحبوبة)، والطلل، والظعن، والمطر، والحيوان، والهجاء، والمديح، والعلاقات الإنسانية، والرثاء، والفخر. كما رصدت المواقف المختلفة للذات الشاعرة في هذه الحقول، فكانت متمثلة في محاولة الذات الشاعرة تمكين الحب من نفسها في حقل المرأة، والمطر حيناً، ومحاولة إقصائها في حقل المرأة حيناً آخر، ومتمثلة في أوضاع نفسية متألمة وحزينة في بعض الحقول الأخرى مثل الطلل والظعن والرثاء والعلاقات الإنسانية، أو بدت ذاتاً متضخمة تشعر بالعظمة كما في حقل الفخر والمديح.

الكلمـات الدالـة: أسلوب التجريد، شعر أموي، كُثير عزة.

المقدمـــة

التجريد ظاهرة أسلوبية في النصوص الأدبية يستخدمها المبدع لتكون أداة يتوصل بها إلى المقاصد الدلالية التي تثري العمل الأدبي من ناحية، ومشكلة مواقفه الذاتية من الموضوعات التي يتعامل معها في تجربته الإبداعية من ناحية أخرى. وقد تناول الباحثون هذه الظاهرة في دراساتهم قديماً وحديثاً، وبينوا فاعليتها في النصوص التي ظهرت فيها(1). وتنتظم دراستي، هنا، في حقل هذه الدراسات الأسلوبية لظاهرة التجريد في تجربة كثير عزة (ت105هـ) الشعرية؛ ذلك أن هذا الأسلوب يكثر في صياغته الشعرية بحيث شكل ظاهرة أسلوبية يمكن دراستها، والغاية من هذه الدراسة الكشف عن طبيعة التشكيل الأسلوبي لهذه الظاهرة في شعره، بوصف هذا الأسلوب تقنية بلاغية تعتمد استخدام الضمائر (ضمير الخطاب - أنت) في الأبنية النصية، وتؤدي دوراً في تجلية المواقف المختلفة للذات الشاعرة في هذه الأبنية التي يتعامل معها بوساطة هذه الضمائر. فالشاعر بوصفه إنساناً يحتاج لأن يشعر بذاته من خلال البحث عنها حتى يحس بها من ناحية، ويكشف عما تعانيه من ناحية أخرى. وهو استعداد إنساني وعلامة فريدة للفرد كما يقول رولو ماي: "هذا الشعور بالذات، هذا الاستعداد لأن يرى المرء ذاته وكأنه يلحظها من الخارج، هو الصفة المميزة للإنسان"(2) ولعل هذا الشعور بالذات هو ما يجعل الشاعر يتحدث عن نفسه من خلال ذاتين: ذات تتخذ ضمير (الأنا) الذي يؤول إلى التكلم. وذات تتخذ ضمير (الأنت) الذي يؤول إلى الخطاب. ليبث في تجربته الشعرية مشاعره العميقة المتعلقة بمفردات الحياة التي يتعامل معها، ويشكل إزاءها مواقف شعورية تنبع من ذاته الإنسانية، في الوقت الذي يحتاج فيه إلى أن يكتنهها داخل العمل الشعري من خلال نظره فيها داخل نفسه وخارجها فيلجأ لأسلوب التجريد الذي يؤهله لهذه الغاية.

وقبل أن أستغرق في الحديث عن هذه الظاهرة لا بد من أن أشير إلى أصل التجريد اللغوي وأضع التصور الذي أعتمده في مفهومه في هذه الدراسة: أما أصله اللغوي فهو من الأصل المجرد (ج ر د)، يقول ابن منظور: "جرد الشيء يجرده جرداً وجرده: قشَره؛ قال:

كأن فداءها، إذْ جردوه
وطافوا حوله، سلك يتيم

واسم ما جرِد منه: الجرادةُ. وجرد الجِلْد يجرده جرداً: نزع عنه الشعر، وكذلك جرده؛ قال طَرفَةُ: كسبت اليماني قده لم يجرد"(3) ويقول الزمخشري: " جرده من ثيابه فتجرد، وانْجرد، وهي بضة المتجرد، والمجرد أيضاً، وفلانة حسنة الجردة. ومن المجاز: جرد السيف من غمده، وسيف مجرد، كقولهم سيف عريان. ورجل أجرد: لا شعر على جسده. "وأهل الجنة جرد مرد مكحلون" وفرس أجرد، وخيل جرد. ومكان أجرد، وأرض جرداء: منجردة عن النبات، وقد

---

* قسم اللغة العربية، جامعة اليرموك، إربد، الأردن. تاريخ استلام البحث 2005/8/15، وتاريخ قبوله 2006/6/20.

* ساعدت جامعة اليرموك مشكورة في دعم طباعة هذا البحث.

© 2007 عمادة البحث العلمي/ الجامعة الأردنية. جميع الحقوق محفوظة.

جردت جرداً، ونزلنا في جرد: في فضاء بلا نبات"(4) . ندرك مما تقدم أن التجريد يشير في أصله اللغوي إلى إبعاد شيء عن آخر كان متصلاً به كنزع الشعر عن الجلد، وإزالة القشر عن موضعه، وقد استخدمته العرب في المجاز- كما يشير الزمخشري- في هذا المعنى في التركيب (جرد السيف من غمده) أي قطع علاقة الاتصال بين السيف وغمده، ويبدو لي أن ثمة صلة بين هذا المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي للتجريد كما سنلحظ فيما يأتي.

وأما التصور الذي أعتمده فهو ينطلق من تصور ابن الأثير (ت637هـ) الذي جاء لديه واضح التحديد لمعالمه الأسلوبية، ذلك أنه قسمه قسمين: قسماً سماه (التجريد المحض)، وآخر سماه (التجريد غير المحض)، وقد عرف التجريد المحض في قوله: "أن تأتي بكلام هو خطاب لغيرك، وأنت تريد به نفسك، وذلك كقول بعض المتأخرين وهو الشاعر المعروف بالحيص بيص في مطلع قصيدة له:

إلام يراك المجد في زي شاعر
وقد نحلت شوقاً فـروع المنابر
كتمت بعيب الشعر حلماً وحكمة
ببعضهما ينقاد صعـب المفاخر
أما وأبيك الخير إنك فارس المقال
ومحيي الدارسات الغوابر
وإنك أعييت المسامع والنهى
بقولك عما في بطـون الدفاتر

فهذا من محاسن التجريد، ألا ترى أنه أجرى الخطاب على غيره، وهو يريد به نفسه، كي يتمكن من ذكر ما ذكره من الصفات الفائقة، وعد ما عده من الفضائل التائهة وكل ما يجيء من هذا القبيل فهو التجريد المحض"(5). وتابعه العلوي اليمني (ت729هـ) في هذا الفهم، ورأى أن بنيته على هذه الشاكلة من التجريد المحقق يقول: "وهو أن يأتي بكلام يكون ظاهره خطاباً لغيرك وأنت تريده خطاباً لنفسك فتكون قد جردت الخطاب عن نفسك وأخلصته لغيرك، فلهذا يكون تجريداً محققاً"(6) وقد أسماه ابن قيم الجوزية (ت 751هـ) خطاب الغير في قوله: "وهو على قسمين... الأول خطاب الغير والمراد به المتكلم وهو أولى باسم التجريد"(7)، يبدو لي أن هذا الفهم للتجريد يتصل بالمعنى اللغوي من حيث انقطاع الشيء عن الأصل وذلك أن التحول في الخطاب من الحديث عن الذات إلى الآخر مع أن مرجع الخطاب واحد ما هو إلا محاولة لقطع الصلة في ظاهر الخطاب بين الذات والخطاب.

وأما التجريد غير المحض، فقد عرفه بقوله: "فإنه خطاب لنفسك لا لغيرك، ولئن كان بين الناس والبدن فرق إلا أنهما كأنهما شيء واحد، لعلاقة أحدهما بالآخر. وبين هذا القسم والذي قبله فرق ظاهر، وذاك أولى بأن يسمى تجريداً، لأن التجريد لائق به، وهذا هو نصف تجريد. لأنك لم تجرد به عن نفسك شيئاً. وإنما خاطبت نفسك بنفسك. كأنك فصلتها عنك، وهي منك، فمما جاء منه قول عمرو بن الإطنابة:

أقول لها وقد جشأت وجاشت
رويدك تحمدي أو تستريحي

وليس في هذا ما يصلح أن يكون خطاباً لغيرك كالأول. وإنما المخاطب هو المخاطَب بعينه"(8) وقد أخذ التجريد في البلاغة العربية مفهومات أخرى لا مجال لمناقشتها في هذه الدراسة لخروجها عن المفهوم الذي تتبناه(9).

يبدو لي أن التجريد على وفق هذا المفهوم يكتسب أهمية خاصة إذا ما فهمنا تقنيته التي يعمل بها في التركيب النصي الذي يبرز فيه، ذلك أن الأصل في عملية القول (الكتابة) تقوم بين طرفين الأول القائل (المرسل)، والثاني المتلقي (المرسل إليه)، والقول يشكل الرسالة التي تعد البيئة المناسبة لتشكل خطاب التجريد وغيره من أنواع الخطاب، وتتضمن هذه الرسالة، عادة، مجموعة من الدالات والتراكيب التي تكون غاية المرسل منها إيصال الخطاب النصي وما يتضمنه من معانٍ إلى المتلقي الذي تنتهي عنده الرسالة. إلا أن تشكّل الرسالة من خلال خطاب التجريد يجعل هذه الرسالة تحمل في طياتها تقنية التحول من خطاب المتلقي الآخر إلى المتلقي الضمني– المبدع- الذي تعود إليه الرسالة مرة أخرى بعد تكونها في ذاته وبعد أن تصل إلى المتلقي الأصل في عملية الإرسال، مما يعني أن خطاب التجريد يشكل عملية تكرارية لإنتاج النصوص وبالتالي يتبعها عملية تكرارية لإنتاج الدلالات والمعاني.

تأتي دراسة ظاهرة التجريد في شعر كُثير عزة من فهمي للعملية الشعرية لدى المبدع، ذلك أن الشعر بما يمثله من معان ودلالات، ما هو إلا نتاج تجربة شعرية خاضها صاحبها، وهي تمثل له كماً هائلاً من الانفعالات والأحاسيس التي مر بها، فالشعر، كما يقول م.ل. روزنتال: "مفعم بذكريات وقع المشاعر والأحاسيس على الجسد، خصوصاً وقع الإحساس بالصوت، وعلى الأخص الصوت الإنساني"(10). وإذا ما غرس المبدع ضمير التجريد في هذا النتاج الشعري، فإن هذا الغرس يحول الخطاب الشعري الذي كان يمكن أن يكون موجهاً إلى المتلقي يحوله إلى الذات الشاعرة نفسها، مما يجعل هذا الخطاب خطاباً فاعلاً في هذه الذات من جديد؛ بمعنى أن هذه الذات، بهذا التحويل تمر بالتجربة الشعرية مرة أخرى، فتعيدها إلى المشاعر

والأحاسيس من جديد لتخوض تجربتها ومعاناتها، وكأنما أسلوب البنية النصية يجعل الخطاب الشعري يتخذ مساراً دائرياً يبدأ من المنتج ويمر بالمتلقي الآخر عائداً إلى المنتج مرة أخرى.

ولا شك في أن العملية الشعرية التي تتخذ هذه الأحاسيس والانفعالات طريقاً لإنتاج النص، تكون قد اعتمدت مفردات وتراكيب انبثقت مع ما يتوافق مع هذه الأحاسيس، وأخذت طريقها إلى التكوين النصي لتشكل الموضوع الذي جربته هذه الذات، مما يجعل هذه المفردات والتراكيب تكون موضوعاً مكافئاً لها؛ أي للذات، لذلك يقول هربرت ريد عن الكلمات في العمل الشعري: "إن الكلمات تبزغ في العقل الواعي مثل "أشياء" معزولة موضوعية مع تكافؤ واضح في حالة الاهتياج العقلي للشاعر. وتُرتب في تسلسل أو إيقاع يقوى حتى تُستنفد حالة التوتر العقلي للشاعر أو يتخلص منها بطريق هذا التكافؤ الموضوعي"(11). ومن هنا فإن تناول الذات الشاعرة التي تبرز في البنية النصية بمعزل عن الحقل الموضوعي الذي تغرس فيه ضمائرها يبدو تناولاً غير فاعل في الدراسات النصية؛ لأن قدرة الذات وفاعليتها في البنية لا تنكشف إلا من خلال دراستها في إطار ثنائية الذات والموضوع، وقد أشار الدكتور محمد عبد المطلب إلى مثل هذا التصور، يقول: "إن الذات بكل تحولاتها داخلياً وخارجياً، وبكل تضخمها وضمورها، لا يتحقق لها فاعلية تنفيذية إلا بحضور (الموضوع) الشعري بوصفه (محمولها) الذي يتسع لرؤياها"(12). وانطلاقاً من محاولة البحث في مستوى العلاقة بين الذات والموضوع يستطيع الباحث أن يحاول التقاط المواقف النفسية التي تتمتع بها الذات في الحقل الموضوعي الذي تعالجه(13)؛ لأن هذه الذات تتعامل مع موجودات الحياة بوصفها متحولة إلى موضوع فني، ولهذه الذات مواقفها المتوائمة مع الموضوع أو المتنافرة معه بحيث يدفعها دائماً للتوتر والقلق، وقد أشار إلى هذه العلاقة الدكتور مصطفى ناصف، يقول: "إن العلاقة بين الروح والعالم الموضوعي، بين الحقائق والأحلام، بين النفس والواقع الخارجي متوترة. هناك في العمل الفني هرب وعودة إلى الواقع معاً. فالفنان لا يضيع الواقع ضياعاً كاملاً... وربما صح أن يقال إن هناك كفاحاً جدلياً بين رفض الحقائق وقبولها، بين هدمها والاحتفاظ بها، بين احتذائها وتجنبها. وبعبارة أخرى إن العمل الفني في رأي التحليل النفسي ليس وحيد الجانب، ففيه يتفاعل الاتجاهان المتضادان، ويكونان معاً شكل استجابة موحدة"(14).

إن ما تقدم من تصور للعلاقة بين العمل الشعري الذي يعتمد تحول الذات الشاعرة المتكلمة إلى الذات الشاعرة المخاطَبة في البنية النصية وموضوعاتها يقودنا إلى محاولة اكتناه هذه العلاقة في الصياغة الشعرية لدى كُثير عزة من خلال مستويين هما:

الأول- المستوى السطحي الذي يسعى إلى رصد التجريد بوصفه بنية تتشكل من ضمائر مغروسة في دالات(15) أبنية تركيبية تشترك معها مجموعة من الضمائر الأخرى التي تؤول إلى مرجع واحد هو الشاعر.

ويمكننا أن نكشف في هذا المستوى عن **بنية أسلوب التجريد** من جانبين هما:

1- التجريد في التكوين النصي لدى كثير عزة.
2- ضمير التجريد في شبكة الضمائر في البنية النصية.

الثاني- المستوى العميق الذي يسعى إلى رصد تحولات الذات الشاعرة المتمثلة بالضمير (الأنا) داخل ثنائية الذات والموضوع من ناحية، ورصد الدلالات التي تنتجها الدالات التي تعلقت بها الضمائر في شبكة الضمائر في المستوى السطحي، ويمكننا أن نكشف في هذا المستوى عن **تحولات الذات الشاعرة في ثنائية الذات والموضوع**.

بنية أسلوب التجريد في شعر كثير عزة

أولاً- التجريد في التكوين النصي

إن الحديث عن موقع تكون ظاهرة التجريد الأسلوبية في النص الشعري، يقتضي أن نتابعها ضمن البنية النصية، وذلك من حيث ملاحظة ابتداء النص الشعري بظاهرة التجريد؛ أي باستخدام ضمير الخطاب الذي يؤول إلى الشاعر، أو ملاحظة ابتدائه بغير هذه الظاهرة؛ أي باستخدام ضمير آخر يعود إلى الشاعر، مع ظهوره في النص في الوقت نفسه، أو خلو النص من الظاهرة، ولدى استعراضي لديوان كثير عزة وجدته يشتمل على مائة وثلاث وثلاثين قصيدة ومقطوعة تراوحت أبياتها ما بين ثمانية وسبعين بيتاً وبيتين على حسب ما أثبته جامع الديوان ووضعه تحت تسمية قصيدة، ووجدت أنه جاء في تكوينين يرصدان الظاهرة، وتكوين يخلو منها؛ لذا أستبعده من هذه الدراسة لأنه لا ينتظم تحت مباحثها. وقد كانت هذه القصائد موزعة على التكوينات النصية الثلاثة بشكل متفاوت على النحو الآتي:

إن قراءة الجدول رقم (1) تكشف لنا عن شغف كثير عزة بمحاولة تغييب ذاته داخل النص الشعري في صورة خطاب الآخر، ذلك أن مجموع النصوص الشعرية التي غرست في بنيتها ظاهرة التجريد تزيد عن (42%) من مجموع قصائد

الديوان ومقطعاته، ويتجلى هذا الشغف في صورة واضحة إذا ما أدركنا أن معظم النصوص التي خلت من الظاهرة التجريدية تكاد تكون مقطعات، في حين أن النصوص التي تضمنت هذه الظاهرة تكاد تكون قصائد مطولة في معظمها. ومما يلفت النظر في الجدول أيضاً هو أن مجموع النصوص التي بدأت بالظاهرة يزيد على النصوص التي بدأت بغيرها وتضمنتها، مما يشير إلى أن كثيراً ما زال يحافظ على أسلوبه الشعري الذي يغيب فيه ذاته في الآخر ويجعل هذا التغييب فاتحة النصوص الشعرية لديه.

الجدول رقم (1)

التكوين النصي	عدد النصوص
نص يبدأ بالتجريد	35
نص لا يبدأ بالتجريد ويتضمنه في بنيته	22
نص يخلو من التجريد	76
المجموع	133

ويبدو لي أن أهمية إثارة مثل هذه الملاحظات متأتية من أهمية رصد الظاهرة والتعرف إلى أشكالها في التجربة الشعرية لدى كثير عزة بشكل عام، وخصوصاً أن أسلوب التجريد يتخذ مبدأ الحضور والغياب (للذات الشاعرة) مساراً للنص؛ ذلك أن التجريد باستخدامه ضمير الخطاب الذي يعود إلى المتكلم- كما فهمنا فيما تقدم- ما هو إلا محاولة إقصاء للشاعر (المبدع) الذي يتعامل مع مجموعة من الدالات التي تعلق بها ضمير التجريد (أنت).

ويمكننا أن نتابع التكوينين اللذين ظهرت فيهما بنية التجريد من خلال الديوان، فمثال التكوين الأول، أي النص الذي يبدأ باستخدام أسلوب التجريد(16) قول كثير:

ألـم تربـع فتخبرك الطلـول
ببينةَ رسمها رسـ ـ ـم محيلُ
تحمـل أهلها وجـرى عليهـا
رياح الصيف والسرب الهطول(17)

نلحظ أن ظاهرة التجريد تتمثل في استخدام ضمير الخطاب المستتر في الدال (تربع)، ثم في الدال (فتخبرك).

ومن الملاحظ على هذا التكوين في شعر كثير أنه يستخدم الظاهرة في أكثر من موقع بنائي من النص، أي أنه يستخدمها في غير ابتداء النص، فهو يقول في موضع آخر من القصيدة نفسها:

فأدركـك المشيـب على هواهـا
فلا شيب نهاك ولا ذهول

ويقول في موقع آخر منها:

فدع ليلى فقد بخلـت وصـدت
وصدع بين شعبينا الفلول

ولا تعني هذه الملاحظة أنها ظاهرة مطردة وإن كانت كثيرة الورود في شعر كثير، إذ إننا قد نجد نصوصاً على قلة توفرها لا يتكون التجريد إلا في بدايتها(18).

وأما التكوين الثاني، فهو الذي يتضمن فيه النص ظاهرة التجريد ولكن من غير أن تكون هذه الظاهرة قد برزت في بدئه، كما في قوله:

شجا قلبه أظعان سعدى السوالك
وأجمالُها يوم البليد الـ ـ رواتك
أقول وقد جاوزن أعلام ذي دم
وذي وجمى أو دونـهن الدوانك
تأمل (كذا) هل ترعوي وكأنما
موائج شيزى أمرحتها الدوامك(19)

نلحظ أن النص يبدأ باستخدام الضمير الغائب المتعلق بالدال (قلبه)، ثم يتحول إلى استخدام ضمير المتكلم المستتر في الدال (أقول)، ثم يتحول إلى استخدام ضمير التجريد (أنت) المستتر في الدال (تأمل). ولا شك في أننا ندرك أن هذه الضمائر تعود كلها إلى مرجع واحد هو الشاعر.

ثانياً- ضمير التجريد في شبكة الضمائر في البنية النصية

لعل البحث في مواقع ضمير التجريد في البنية النصية يكتسب أهميته على مستوى رصد الظاهرة الأسلوبية؛ لأنه يقودنا إلى استكمال تصورنا عن كيفية توزيع ضمير التجريد داخل البنية التي تحدثنا عنها في الجانب الأول، وعن كيفية تعلق هذا الضمير بالضمائر الأخرى التي تعود معه إلى مرجع واحد هو الشاعر المتحدث في التجربة الشعرية(20)، وهذه الشبكة تقع بمجملها داخل تشكيل أسلوب الالتفات(21) بوصف هذا الأسلوب هو انتقال من التكلم إلى الخطاب، أو من الخطاب إلى التكلم، أو من التكلم إلى الغيبة، أو من الغيبة إلى التكلم، أو من الخطاب إلى الغيبة، أو من الغيبة إلى الخطاب(22) وهذا الانتقال في الأصل يكون مرجعه واحداً، وخطاب التجريد يلتقي هذه البنية الالتفاتية ويتفاعل معها كما سنلحظ في هذه الدراسة، ويمكننا أن نتحدث هنا **عن الأبنية التكوينية لشبكة الضمائر وعن الضمائر التي كونت هذه الشبكة**، فنبدأ بالحديث عن التكوينات البنائية لهذه الشبكة.

لدى استعراضي للمواقع البنائية التي غرس فيها ضمير

التجريد في شبكة الضمائر وتحولاتها إلى مرجعها المشترك (الشاعر) وجدت أنها قد بلغت خمسة وستين موقعاً أظهر ثلاثة أبنية تكوينية اختلفت في معدلات تكرارها، هذه الأبنية هي:

أولاً- **البناء المقترن**: هو البناء الذي تتشكل فيه شبكة البنية من اقتران ضمير التجريد بضمير آخر، بحيث يعود الضميران إلى مرجع واحد، ويتبادلان المواقع في البنية بحيث يتقدم أحدهما الآخر أو يتأخر عنه، دون أن يتكرر موقع ضمير التجريد في البنية، وقد بلغ معدل تكرار هذا البناء ثلاثين مرة، أي ما يقارب نصف مجموع مواقع الشبكة، مما يشير إلى أنه يشكل ظاهرة أسلوبية في شعر كثير عزة. وحتى نلتقط كيفية تكوين هذا البناء نأخذ قولاً لكثير يتقدم فيه ضمير التجريد الضمير الآخر:

إربع فحي معارِفَ الأطْـلال
بالجزعِ مـن حرضٍ فهن بوال
فشراج ريمةَ قد تقادم عهدهـا
بالسفحِ بيـ ـن أُثَيلٍ فبـ ـ ـعال
وحشاً تعاورها الرياح كأنـها
توشيح عصـبِ مسهمٍ الأغيال
لما وقفْتُ بها القَلوص تبادرتْ
حبب الدموع كأنهن عزالي(23)

تكونت شبكة الضمائر في البنية هنا من ضمير التجريد متقدماً ضمير المتكلم، ذلك أن البنية قد بدأت بضمير التجريد المستتر في الدالين (إربع وحي)، ثم تحولت منه إلى ضمير المتكلم الذي تعلق بالدال (وقفت). وأما مثال ما يتأخر فيه ضمير التجريد عن الضمير الآخر فكقوله:

ثنائي تؤديه إليك ومدحـ ـ ـ ـ ـتي
صهابية الألوان باق ذميلـ ـها
عسوفٌ بأجواز الفلا حميريـ ـ ـة
مريشٌ بذئبان السبيب تليـ ـلها
يغادي بفار المسك طوراً وتـ ـارة
تُرى الدرع مرفضاً عليه نثيلُها
وقد شخصت بالسابرية فوقـ ـ ـه
معلّبة الأنبوبِ مـ ـاض أليلُها
ترى ابن أبي العاصي وقد صفّ دونه
ثمانون ألفاً قد توافتْ كمولُها(24)

لا شك في أننا نلحظ أن الأبيات الشعرية قد أوردت ضميري التكلم والخطاب متباعدين، فظهر الأول في الدالين (ثنائي) و(مدحتي)، وظهر الثاني متعلقاً بالدال (ترى)، وتجدر الإشارة في معرض حديثنا عن هذا التكوين إلى أنه يقع في قصيدة تنتهي أبياتها بالمدح دون أن يأتي ضمير آخر يعود إلى مرجع الضميرين، غير أنني وجدت أن الأمثلة الأخرى التي يأتي على وفقها هذا الترتيب تتشكل في شبكة الضمائر في مواقع بنائية أتحفظ على أن تكون ممثلة لقصيدة شعرية مكتملة كما في النص السابق، وذلك أنها تأتي في نهايات قصائد غير مكتملة مثال هذا قول كثير:

ولقد شهدتُ الخيل يحمل شكّتي
متلمظ خذم العنان بهـ ـ ـيم
عتَد القيـ ـ ـ ـاد كأنه متحجر
حرِب يشاهد رهطَه مظلـوم
باقي الذماء إذا ملكْتَ مناقـل
وإذا جمعتَ به أجشّ هـزيم
عوم المعيد إلى الرجا قذفَتْ به
في اللج داويةُ المكان جموم(25)

إن القصيدة تنتهي عند البيت الأخير ولعل ثمة كلاماً ساقطاً من النص. ولا بد من الإشارة هنا إلى أن هذا البناء قد أظهر تفوقاً لضمير التجريد المتقدم على الضمير الآخر في معدلات تكراره، وذلك أنه تكرر أربعاً وعشرين مرة، في حين لم يتكرر الضمير المتقدم على ضمير التجريد في شبكة الضمائر سوى ست مرات، مما يشير إلى أن ضمير التجريد متقدماً يشكل ظاهرة أسلوبية في هذا النمط.

ثانياً- **البناء المتوسط**: وهو البناء الذي يتوسط فيه ضمير التجريد بين ضميرين دون أن يتكرر ضمير التجريد في مواقع أخرى من البنية، بحيث تعود جميع الضمائر إلى مرجع واحد. وقد كاد يقترب في معدلات تكراره من البناء الأول؛ إذ إنه تكرر في ستة وعشرين موقعاً بنائياً في شبكة الضمائر مما يجعله يشكل ظاهرة أسلوبية في شعر كثير. ومثاله في قوله:

شهدتُ ابن ليلى في مواطن جمـ ـة
يزيد بها ذا الحلم حلماً حضورها
ترى القوم يخفون التّبسم عنـ ـ ـده
وينذرهم عور الكلام نذيـرها
فلا هاجراتُ القول يؤثرن عـ ـنده
ولا كلمات النصح مقصىً مشيرها
فلستُ بناسيه وإن حيلَ دونـ ـ ـ ـه
وجال بأحواز الصحاصح مورها(26)

لا شك في أننا نلحظ أن شبكة الضمائر هنا تكونت من ثلاثة ضمائر كان ضمير التجريد متوسطاً بينها، وقد ظهر على النحو الآتي: تعلق الضمير الأول وهو ضمير المتكلم في الدال (شهدت) ثم تلاه ضمير التجريد مقدراً في الدال (ترى) ثم تبعه ضمير المتكلم الذي تعلق بالدال (لست).

ثالثاً- **البناء المتداخل**: وهو البناء الذي تتعدد فيه مواقع ضمير التجريد بحيث تتداخل هذه المواقع بضمائر أخرى جميعها يعود إلى مرجع واحد. وقد بلغت هذه المواقع تسعة مواقع. ولدى استعراضي لشعر كثير وجدت أن هذا البناء قد اتسم بقدرته على الانتشار بضمائره في بنية النص بصورة كبيرة إذ أخذ عدداً كبيراً من الأبيات الشعرية وصلت في بعض مواقعها إلى تسعة عشر بيتاً(27)، وهذا على خلاف الأبنية السابقة. كما وجدت أن هذا الشعر قد استخدم شكلين لشبكة الضمائر: الشكل الأول تقدم فيه ضمير التجريد الضمائر الأخرى، وقد تكرر ست مرات كما في قول كثير:

أللشوق لما هيجتْك المـــــنازلُ
بحيث التقتْ من بينَتَين الغياطلُ
تذكَّرتَ فانهلّتْ لعينك عبــــــرة
يجود بها جارٍ من الدمــع وابل
ليالي من عيش لهونا بوجــــهه
زماناً وسعدى لي صديق مواصل
فدع عنك سعدى إنما تُسعف النوى
قران الثريا مرة ثم تافــــــل
إليك ابن ليلى تمتطي العيس صحبتي
ترامى بنا من مبركين المناقل(28)

بدأت الأبيات بضمير التجريد المتعلق بالدال (هيجتك) الذي بدأت به شبكة الضمائر ثم تكرر بصورة الضمير (ت) المتصل بالدال (تذكرت)، ثم تكرر مرة أخرى بالدال (لعينيك)، ثم تحولت هذه الأبيات إلى استخدام ضمير المتكلمين المتصل بالدال (لهونا) الذي تحول بدوره إلى ضمير المتكلم المفرد المتصل بالدال الحرفي (لي)، ثم يظهر ضمير التجريد مرة أخرى متعلقاً بالدالين (دع) و(عنك)، ثم تنتهي شبكة الضمائر بالتحول إلى ضمير المتكلم المفرد المتصل بالدال (صحبتي).

أما الشكل الثاني، فتأخر فيه ضمير التجريد عن الضمائر الأخرى، وقد تكرر ثلاث مرات، كما في قول كثير:

تبدتْ له ليلى لتغلب صــبره
وهاجتك أم الصلْت بعد ذهول
أُريد لأنْسى ذكرها فكأنــما
تمثّلُ لي ليلى بكلّ سبــــيل
إذا ذُكرتْ ليلى تغشتْك عبرةٌ
تُعلّ بها العينَان بعد نهــول
وكم من خليل قال لي لو سألتَها
فقلت نعم ليلى أضن خليل(29)

بدأت شبكة الضمائر، هنا، باستخدام ضمير الغياب المتعلق بالدال الحرفي (له) والدال الاسمي (صبره)، ثم تحولت إلى استخدام ضمير التجريد المتعلق بالدال (هاجتك)، ثم تحولت لاستخدام ضمير المتكلم الذي تعلق بعدد من الدالات هي: (أريد) و(لأنسى) و(لي)، ثم تحولت مرة أخرى إلى ضمير التجريد الذي تعلق بالدال (تغشتك)، ثم انتهت بالتحول إلى ضمير المتكلم المتعلق بالدال (لي) في البيت الأخير.

وأما الضمائر التي تكونت منها هذه الشبكة، فقد كانت أربعة ضمائر علاوة على ضمير التجريد، وقد اختلفت معدلات تكرار كل ضمير منها فكانت على النحو الآتي:

الجدول رقم (2)

الضمير	معدلات التكرار
ضمير التجريد (أنت)	180
ضمير المفرد المتكلم (أنا)	82
ضمير الجماعة المتكلمين (نحن)	16
ضمير المفرد الغائب (هو)	6
ضمير الجماعة الغائبين (هم)	1
المجموع	**285**

يمكننا من النظر في الجدول رقم (2) أن نضع الملاحظات الآتية:

1. استخدمت البنية النصية لدى كثير ضمير التجريد بمعدل تكراري مرتفع بين الضمائر الأربعة الأخرى. لعل هذا يشير إلى أن التجربة الشعرية،هنا، كانت ترى في خطاب الذات الشاعرة أداة مناسبة للتعبير عما يعتور شعور الذات المبدعة وأحاسيسها من مختلف الحالات النفسية شديدة الوقع عليها، لذا استخدمت هذا الخطاب، فهو يسهل عليها إسقاط ما تريده من تلك المشاعر والأحاسيس. ويبدو لي أن هذه الكثرة في استخدام ضمير التجريد يلتقي الملاحظة السابقة التي سقناها على كثرة النصوص الشعرية التي استخدمت خطاب التجريد وأشارت إلى أن

التجربة الشعرية لدى كثير ترى في التجريد حقلاً مناسباً لتغييب الذات الشاعرة (المتكلمة) فيه.

2. تعاملت البنية النصية مع أربعة ضمائر: ضميرين يمثلان الشاعر الحاضر في حال التكلم هما (أنا و نحن)، وضميرين يمثلاه في حال الغياب هما (هو وهم).
3. تتعامل البنية النصية في تحولاتها من ضمير الخطاب إلى الضمائر الأخرى أو في تحولاتها من الضمائر الأخرى إلى ضمير الخطاب بمعدلات تكرارية مختلفة لكل ضمير منها، ذلك أننا نلحظ أن ضمير الذات الشاعرة الحاضرة (أنا) يأخذ أعلى معدلات في التكرار إذ بلغ اثنين وثمانين تكراراً، وهو بهذا يتفوق على سائر ضمائر شبكة الضمائر البنائية. ويبدو لي أن مثل هذه الكثرة مؤشر إلى طبيعة التجربة الشعرية لدى كثير التي تحاول أن تحافظ على مبدأ التوازن بين حضور الذات الشاعرة في البنية وغيابها عنها متمثلة في خطاب الآخر حتى تبقى فاعلاً مباشراً مع الآخر في إنتاج الدلالة والمعنى من ناحية، وتبقى فاعلاً في الموضوعات النصية، التي برزت فيها التجربة الشعرية من ناحية أخرى، وبالتالي لخلق التوازن النفسي والشعوري في التجربة الشعرية. وإذا ما أضفنا ضمير الذات الشاعرة الحاضرة المتمثل في (نحن) إلى الضمير السابق، فإننا ندرك صدق هذا المؤشر إلى محاولة الذات الشاعرة مباشرة الموضوعات والدلالات النصية، مع أن هذه الذات تحاول أن تؤول إلى استخدام (الأنا) إلى جانب (الأنت) لخلق ذات متفردة في البنية النصية من حيث وجودها في التجربة الشعرية.
4. تعاملت البنية النصية في تحولات الضمائر من الذات الشاعرة الغائبة إلى الذات الشاعرة المخاطبة أو العكس بمعدلات تكرارية متدنية بالقياس إلى الضميرين السابقين، ولعل هذا التدني في التحولات وفق هذا التكوين يتوافق مع طبيعة التجربة الشعرية لدى كثير عزة التي حاولت أن تحافظ على مبدأ التوازن بين الغياب والحضور للذات الشاعرة كما أسلفت في النقطة الثالثة؛ لأن طبيعة تحولات الذات المخاطبة إلى الذات الغائبة (هو/ هم) ما هي إلا محاولة لإبعاد (الأنا) في البنية النصية وبالتالي تغييبها نهائياً عن البنية، فيجعلها ذاتاً مقصاة ومبعدة بصورة أكبر منها في خطاب التجريد، مما جعل شعر كثير عزة يقلل من استخدامه في شبكة الضمائر البنائية.

وحتى نستطيع أن نتمثل هذه التحولات في شبكة الضمائر نأخذ نصين يشكل الأول تحولات بين الضمائر (أنت) و(أنا) و(نحن)، ويشكل الثاني تحولات بين (أنت) و(هم) و(هو).

أما النص الأول، فهو قول كثير:

يا لقومي لحبلك المصروم
يوم شوطى وأنتَ غير مليمِ
ورسوم الديار تُعرف منها
بالملا بين تغْلَمينِ قَـ ـريم
غشي الركب ربعها فعجبنا
من بِلاه وما المدى بمقيم(30)

إن شبكة الضمائر هنا تتكون من أربعة ضمائر: ضميرين للمخاطب (أنت)، يظهر الأول منهما متعلقاً بالدال (لحبلك)، والثاني جاء منفصلاً (أنت)، وضميرين أحدهما ضمير المتكلم المفرد الذي تعلق بالدال (لقومي)، والآخر ضمير الجماعة المتكلمين الذي تعلق بالدال (فعجبنا)، ولا شك في أننا ندرك أن مرجع هذه الضمائر واحد هو الذات الشاعرة. ويبدو أن البنية النصية أدت التحولات في الضمائر بطريقة أسلوبية فاعلة في إحداث العلاقات بين الضمائر من ناحية، والعلاقات بين الدالات التي تعلقت بها هذه الضمائر من ناحية أخرى؛ مما جعلها تحولات منسجمة وهذه البنية، ذلك أن البنية قد بدأت باستخدام الدال (قومي) الذي ظهرت فيه الذات الشاعرة (الأنا) ضمن مدلول الجماعة (القوم)، وقد وضعت البنية هذا الضمير ضمن أسلوب النداء الذي يؤول إلى معنى الاستغاثة بالقوم الذين تنتمي إليهم الذات الشاعرة الحاضرة (الأنا)، وهي تستغيث للذات الشاعرة المقصاة المخاطبة بـ (الأنت)، لما هي فيه من موقف الهجر الذي أصابها، فهي تعاني الصرم والقطيعة بينها وبين من كان في (يوم شوطى)، وتبرز هذه الذات (الأنا) المستغيثة بالقوم للذات المخاطبة بأنها ذات لم تأت بما تلام على فعله، فهي ذات لا قوة لها ولا قدرة على رد ما أصابها، لذا على القوم أن يغيثوها، ولعل استخدام أسلوب الاستغاثة هنا يؤدي إلى تعميق موقف الذات الشاعرة اليائس مما أصابها في (يوم شوطى)، غير أن البنية لا تقف عند هذا الحد من تكون العلائق بين الضمائر وإنما تتحول من جعل الذات مخاطبة إلى ذات حاضرة وفاعلة في الموقف. ولكن بضمير جديد هو ضمير المتكلمين، كما أشرت سابقاً، ويبدو لي أن هذا التحول يتوافق مع الموقف في البنية الأسلوبية التي قامت على الاستغاثة، ذلك أن الدال (فعجنا) يجعل الذات الشاعرة حاضرة مع الجماعة من ناحية وفاعلة في مشاهدة الموقف للذات المبعدة معهم من ناحية أخرى مما يجعلها توحي بشعورها بوطأة الإحساس الشديد بالألم من الصرم، إذ جعلت الإحساس بالألم متكرراً بتكرار ظهور الضمير في (أنا) و(أنت) و(نحن). فالأنا تعاني، والأنت

تعاني، والنحن تعاني، مما يجعل البنية تخلق توازناً بين الذاتين الحاضرة (المتكلمة) والمبعدة (المخاطبة).

أما النص الثاني، فهو قوله:

خليلي إن أم الحكـ ـيم تحملتْ
وأخلتْ لخيمات العذَيب ظلالـ ـها
فلا تسقياني من تهامة بعـ ـدها
بِلالاً وإن صوب الربيع أسالـ ـها
وكنتم تزينون البلاط ففارقـ ـت
عشية بِنْتم زينَها وجمالـ ـ ـ ـ ـها
وقد أصبح الراضون إذ أنتم بها
مسوس البلاد يشتكون وبالـ ـ ـها
فقد أصبحتْ شتّى تبثّك ما بها
ولا الأرض ما يشكو إليك احتلالها
إذا شاء أبكته منازل قد خلـ ـت
لعزة يوماً أو مناسب قالـ ـها(31)

لا شك في أننا ندرك هنا أن شبكة الضمائر تتكون من أربعة ضمائر: ضميرين يعودان للذات الشاعرة المخاطبة (الأنت)، وقد تعلق بالدالين (تبثك) و(إليك)، وضميرين جاء أحدهما متقدماً على ضمير الخطاب هو الضمير (هم) المتعلق بالدال (يشتكون)، وجاء الآخر متأخراً عن ضميري الخطاب هو الضمير (هو) المتعلق بالدال (أبكته). إن من الملاحظ على أن هذه الشبكة من الضمائر قد تكونت بعد بروز الذات الشاعرة الحاضرة في الدال (تسقياني)، ثم تحولت بعد ذلك إلى الذات الغائبة المتمثلة بالدال الظاهر (الراضون) الذي يعود إلى ذات المبدع المتكلم في البنية وهو يمثل خطاب الغياب؛ لأن الأسماء الظاهرة في العادة تكون من قبيل الغائب(32). ولا شك في أن هذا التحول يضع الذات موضع الغياب، فهي ذات راضية من جوار (أم الحكيم)، إذ إنها بمثابة الترياق الذي يشفي هذه الذات، غير أن البنية تتحول بهذه الذات دلالياً من حال الرضى إلى حال الشكوى عند مغادرة المحبوبة المكان، ومع هذا التحول الدلالي تحافظ البنية على تعامل الذات الشاعرة مع الذات المبعدة الغائبة في الدال (يشتكون)، ثم تتحول البنية بالضمير في شبكة الضمائر إلى الذات الشاعرة المخاطبة (الأنت)، وذلك إمعاناً بالإبعاد وكشفاً عن معاناتها، فهي ذات ممزقة مبعثرة، ثم تحولت البنية بالذات الشاعرة المخاطبة إلى الذات الشاعرة الغائبة التي تمثلت في الدال (أبكته) وذلك استغراقاً في موقف الحزن، وفي إبعادها عن (الأنا). ولا شك في أن مثل هذه التحولات بين الضمائر في مثل هذا الموقع يختلف عنه كما كان في الموقع السابق.

تحولات الذات الشاعرة في ثنائية الذات والموضوع

يبدو لي أن دراسة الدالات التي تعلقت بها ضمائر التجريد من ناحية، وعلاقتها بثنائية الذات الشاعرة والحقول الموضوعية التي تتعامل معها في الأبنية النصية تشكل جوهر البحث في المستوى العميق الذي يؤديه أسلوب التجريد بوصفه خطاباً للذات داخل الموضوعات الشعرية؛ لذا أستعرض أولاً نوعية الدالات التي تعاملت معها البنية ثم أتحدث عن المواقف المختلفة للذات في الموضوعات التي شكلت لها أرضية التحولات في الخطاب التجريدي.

لدى استعراضي **للدالات التي غُرِست فيها ضمائر التجريد** في شعر كثير عزة وجدتها قد تنوعت بين الدالات (الكلمات) الفعلية والاسمية والحرفية، كما وجدتها قد تفاوتت في معدلات تكرار كل نوع منها، فجاءت على النحو الآتي:

الجدول رقم (3)

نوع الدال	معدلات التكرار
الدال الفعلي	138
الدال الاسمي (الاسم الظاهر)	23
الدال الاسمي (الضمير المنفصل)	13
الدال الحرفي	21
المجموع	195

لا شك في أننا نلحظ من الجدول رقم (3) أن شعر كثير تعامل مع الدالات الفعلية بصورة كبيرة بحيث فاقت في معدلات تكرارها الدال الاسمي بقسميه (الظاهر والمضمر) والدال الحرفي، ذلك أنها زادت على ما يشكل ثلثي المجموع الكلي من الدالات؛ مما يشير إلى أن كثيراً يرى في الدال الفعلي حقلاً دلالياً مناسباً لغرس ضمير الخطاب، ذلك لأنه يتصف بقدرته على إظهار الحدث والزمن اللذين يشكلان الفاعلية الأساسية التي تنطلق منها التجربة الشعرية في الكشف عن مواقفها مما تتعامل معه من موضوعات من ناحية، وفي إنتاج الدلالات في المستوى العميق من ناحية أخرى، ولا يعني هذا أن الدالات الأخرى الاسمية والحرفية لا قدرة لها على إنتاج الدلالات، بل هي ذات قدرة على إنتاج هذه الدلالات، كما سنلحظ في الصفحات القادمة من هذه الدراسة.

وقد جسدت هذه الدالات بشكل عام في شعره أبعاداً دلالية تنتمي في معظمها إلى البعد الشعوري أو الوجداني الذي

يكشف عن مواقف الذات الشاعرة المختلفة من الموضوعات التي تتعامل معها، كما تنتمي إلى أبعاد دلالية أخرى، مثل البعد الحركي، والبعد البصري (المشاهدة) والبعد الزماني وغيرها من الأبعاد الدلالية التي تمازجت مع الحقول الموضوعية.

ولدى استعراضي **للحقول الموضوعية** التي تشكلت فيها ظاهرة التجريد لدى كُثير عزة وجدت أنه قد استخدم عشرة حقول مختلفة، كانت مرات تكرار كل حقل منها تختلف عن الحقل الآخر، وقد بلغت هذه المرات ما مجموعه اثنتان وثمانون مرة، وقد جاءت على النحو الآتي:

الجدول رقم (4)

الرقم	الحقل الموضوعي	عدد مرات التكرار	النسبة المئوية
1	المرأة (المحبوبة)	32	%39.0
2	الطلل	21	%25.7
3	الظعن	11	%13.4
4	المطر	4	%4.9
5	الحيوان	3	%3.7
6	الهجاء	3	%3.7
7	المديح	2	%2.4
8	العلاقات الإنسانية	2	%2.4
9	الرثاء	2	%2.4
10	الفخر	2	%2.4
	المجموع	82	%100

نلحظ مما تقدم أن كثيراً تعامل مع ثلاثة موضوعات (المرأة، والطلل، والظعن) بمعدلات تكرارية عالية بلغت ما نسبته (78%) بالقياس إلى معدلات تكرار سائر الموضوعات التي تتدنى بمجموعها التكراري إلى ما نسبته (22%) من المجموع الكلي. ولا شك في أن لهذا التفوق للموضوعات الثلاثة مسوغاته الموضوعية في التجربة الشعرية الكلية لديه؛ بمعنى أن هذه الموضوعات الثلاثة هي التي تشكل الهاجس الرئيس في هذه التجربة من حيث تعاملها مع معطيات الحياة من ناحية، وتشكل في أبنيتها الشعرية الحقول الموضوعية المناسبة لإجراء التحولات الذاتية بين ضميري المتكلم والمخاطب لتكشف عن طبيعة العلاقة بين طرفي ثنائية (الذات والموضوع)، ولا يعني هذا أن سائر الحقول الموضوعية غير ذات فاعلية لإجراء مثل هذه التحولات الأسلوبية لطرفي الذات (المتكلمة والمخاطبة)، وإنما هي حقول مناسبة استطاعت أن تستوعب هذه التحولات وتكشف عن المواقف التي تمثلها الذات الشاعرة. وهذا ما تكشف عنه هذه الدراسة فيما يأتي من صفحاتها القادمة عندما أتحدث عن كل حقل موضوعي على حدة.

حقل المرأة

إن تفوق حقل المرأة على غيره من الحقول الأخرى في شعر كثير عزة يشير إلى أن تعامله كان متوجهاً إلى الهم الأساس للذات الشاعرة وهو هم العلاقة بينها وبين المرأة وهي علاقة الحب والعشق سلباً أو إيجاباً(33). ولدى استعراضي للأبنية التركيبية التي شكلت هذا الموضوع واحتوت في الوقت نفسه ضمير التجريد في شبكة الضمائر، وجدت أنها تحركت في تعاملها مع المرأة المحبوبة من خلال محورين رئيسين هما:

1- محور إدامة الحب.

2- محور إقصاء المحبوبة.

تشكل **محور إدامة الحب** من عدد من القيم الموضوعية والفنية المختلفة التي أسهمت في الكشف عن طبيعة العلاقة بين الشاعر والمرأة المحبوبة وغاية هذه القيم في مجملها تمكين الذات من العيش في مشاعر الحب والعشق.

فنجد كثيراً يستخدم أسلوب الأمر الذي يشي بالتقريع وهو يصدر من الذات (المتكلمة) إلى الذات (المخاطبة) محاولاً به تمكين الحب من الذات (المتكلمة)، يقول:

ديار عفت من عزة الصيف بعدما
تُجِد عليهن الوشيع المثمما
فإن أنجدتْ كان الهوى بك منجداً
وإن أتهمتْ يوماً بها الدار أتهما
أجد الصبا واللهو أن يتصرما
وأن يعقباك الشيب والحلم منهما
لبستَ الصبا واللهو حتى إذا انقضى
جديد الصبا واللهو أعرضتَ عنهما
خليلين كانا صاحبيك فودعا
فخذْ منهما ما نولاك ودعهما
على أن في قلبي لعزة وقْرةً
من الحب ما تزداد إلا تتيما(34)

ترصد الأبيات الشعرية علاقة الشاعر بالمرأة المحبوبة (عزة) التي غادرت الديار، وتصور كيفية تعلقه بالمرأة تعلقاً مبنياً على الهوى، ثم تعود به إلى زمن بعيد هو زمن (الصبا

واللهو) وقد أسلمه إلى زمن (الشيب والحلم) الذي كاد يفقده التعلق بالمرأة، ثم استخدمت أسلوب الأمر التقريعي للعودة إلى هذا الحب. وقد تم هذا التشكل بين الذات والحب بطريقة خطاب الآخر، فظهر هذا الخطاب في مواضع مفصلية من البنية، ذلك أن الصياغة عندما بدأت تتحدث عن حركة المحبوبة التي تعلقت بها الذات الشاعرة غرست ضمير التجريد، فأكسبها توافقاً علائقياً ينطلق من التوافق بين حركة المرأة التي ابتعدت عن هذه الذات إلى (نجد) أو (تهامة) من جهة، وحركة إقصاء الذات الشاعرة (المتكلمة) من جهة ثانية، إذ حلت محلها (الذات المخاطبة) وهي بهذا تشكل الذات الشاعرة المبعدة التي توافق إبعادها مع ابتعاد المحبوبة، وتعمق البنية هذا البعد الحركي؛ أي الحركة الإبعادية عندما تعلق الذات الشاعرة المبعدة (المخاطبة) بالبعد الزمني الغابر وهو زمن الحب والعشق في أيام (الصبا واللهو)، ويبدو لي أن هذا التعليق يجعل الذات الشاعرة (المتكلمة) التي تخاطب نفسها ليست هي الذات الغائبة في الزمن الغابر؛ ذلك لأنها ذات محبة عاينت الصبا وعاشته، ثم تحولت بعد ذلك إلى ذات أخرى عايشت الشيب والحلم اللذين يدفعان بها إلى التخلص من هذه الحالة الوجدانية بوصفها موضوعاً لا يتوافق والمرحلة العمرية للذات الجديدة، غير أن الصياغة الشعرية تدخل الذات (المخاطبة) في بنية الأمر التي انهالت عليها بالتقريع من أجل أن تثبت قيم الحب والعشق لديها، ذلك أن ما كانت عليه هذه الذات (المخاطبة) في الماضي من الصبا واللهو شكلا لها (خليلين) نولاها من الحب ما نولاها فليس لها أن تتخلى عما نالت منهما. وبعد هذا التقريع تتحول البنية من الخطاب إلى الذات الشاعرة (المتكلمة) وقد حملتها كل تلك القيم التي حملتها للمخاطب (الأنت)، وذلك لمحاولة المحافظة على إدامة حالة الحب والعشق، وهي تقر بهذه الحال (على أن في قلبي لعزة وقرة) فحب هذه الذات (المتكلمة) لعزة يترك أثره في القلب ولا ينقص منه شيئاً و(ما تزداد إلا تتيما). ويستخدم كثيراللوم لتمكين الحب من ذاته يقول:

ولم أر من ليلى نوالاً أعـــده
ألا ربما طالبتُ غير منـــيل
يلومك في ليلى وعقلُك عنـــدها
رجالٌ ولم تذهب لهم بعقـــول
يقولون ودع عنك ليلى ولا تهم
بقاطعة الأقـــران ذات خليـــل
فما نفعتْ نفسي بما أمروا بـــه
ولا عجتُ من أقوالهم بفتيل(35)

لا شك في أننا ندرك أن الأبيات الشعرية هنا تكشف عن الذات الشاعرة (المتكلمة) التي ظهرت في الدال (أر) وعن موقفها من المحبوبة، فقد عبرت بكل معاني اللوعة عن عدم حصولها على الوصل (ولم أر من ليلى نوالاً أعده) ثم تحولت بها إلى حال الخطاب في الدالين (يلومك) و(عقلك)، لتبين موقفها من المرأة، فهي متعلقة بالمحبوبة (وعقلك عندها) مع صرمها لها، ثم تدخل الأبيات هذه الذات في موقف اللوم على ذلك التعلق على لسان اللائمين، فتتداخل ضمائر التجريد في ضمائر الخطاب على لسان اللائمين بحيث أسفرت عن أسلوب حواري أدى إلى تعميق الموقف والانتهاء بالذات إلى التمسك بالحب وتمكينه من القلب، وذلك على النحو الآتي: إن الأبيات ترصد مخاطبين للذات الشاعرة (المتكلمة): المخاطب الأول صاحب البنية (يلومك في ليلى وعقلك عندها رجال)، والمخاطب الثاني الرجال الذين ظهر خطابهم في البيت الثالث، وأمام هذه المستويات في الخطاب يبدو المخاطب في البيت الثاني لائماً للذات المخاطَبة، فبدا مشاركاً الرجال في اللوم، غير أن الذات الشاعرة (المتكلمة) تعود من جديد إلى الحضور، وتقطع على اللائمين لومهم بتأكيد ديمومة حب ليلى (فما نفعت نفسي بما أمروا به) و(لا عجتُ من أقوالهم بفتيل). وقد أظهر كثير التصبر على أمل اللقاء بالمحبوبة وإحراز الوصل والنوال منها وإن صرمت أو بعدت كما في قوله:

أقولُ إذا ما الطير مرتْ سحيقةً
لعلّك يوماً - فانتظر- أن تنالها
فإن تك في مصـــر بدار إقامة
مجاورة في الساكنين رمـــالها
ستأتيك بالركبان خوص عوامد
يعارضن مبراةً شددتُ حبالها(36)

أظهرت الأبيات، هنا، التعلق بالأمل على فراق المحبوبة من خلال إظهار موقف الشاعر (المتكلم) متعلقاً بمرور الطير تعلقاً مبنياً على التفاؤل (إذا ما الطير مرتْ سحيقة) ثم تحول هذا الأمل إلى الذات الشاعرة المخاطبة وذلك في الدال (لعلك) الذي يفيد ترجي وقوع النوال، وعمقت الأبيات معنى الأمل بتعليق ضمير الخطاب (أنت) بالدال (انتظر) الذي يكسب هذه الذات معنى التصبر على بعده لعل النوال يحصل بعد ذلك. ولا شك في أن محاولة الشاعر إكساب الذات المخاطبة معنى التصبر على الفراق ما هو إلا محاولة لإدامة حالة الحب لديها، وقد جات إمكانية عودة المحبوبة إليها في التركيب (فإن تك في مصر... ستأتيك بالركبان...).

وقد أشرك كثير خطاب القلب مع الذات المخاطَبة في موقف التصبر يقول:

بخلت فكان البخل منك سجـية
فليتك ذو لونين يعطي ويمـنع
وإنك إن واصلت أعلمت بالذي
لديك فلم يوجد لك الدهر مطمع
فيا قلبِ كن عنها صبوراً فإنها
يشيعها بالصبر قلب مشـــيع
وإني على ذاك التجلّد إننــي
مسر هيامٍ يستبلّ ويردع(37)

لاشك في أننا ندرك، هنا ، أن الذات الشاعرة (المتكلمة) تعيش حالة وجد شديدة وقع الألم عليها من موقف المحبوبة القاطعة لكل وصل، ولكن مع هذا الصرم والقطيعة نجد الذات الشاعرة مواصلة التعلق بحبها والإخلاص له، وحتى تؤكد هذا التواصل لجأت إلى خطاب القلب (فيا قلب كن عنها صبوراً) ليكون صبوراً على بخلها وصرمها، ثم تعود الذات المتكلمة إلى الظهور في الأبيات لتتحدث مباشرة عن هذا التصبر والتجلّد (فيا قلب كن عنها صبوراً) معلنة بهذا اشتراكها مع القلب في هذا التصبر.

وقد مزج كثير البكاء بموقف التصبر على أمل رؤية المحبوبة، يقول:

وإني لذو وجد لئن عاد وصلُها
وإني على ربي إذن لكريم
وإذا برقّتْ نحو البويبِ سحابة
لعينيك منها لا تجف سجوم
ولستُ براء نحو مصر سحابةً
وإن بعدتْ إلا قعدتُ أشيم(38)

إن الأبيات، هنا تشير إلى أن الذات الشاعرة المتكلمة، إذا ما عاينت سحابة بالبويب فإنها تذكرها بالحبيبة مما يجعل دموع عينيها تنهمر، وقد عبرت عن هذا الموقف الحزين بوساطة ضمير التجريد المتعلق بالعينين (لعينيك)، ثم تظهرها معلنة تصبرها على حب المحبوبة بمراقبة السحاب.

كما أشركت التجربة الشعرية لدى كثير خطاب العين مع الذات الشاعرة بموقف التصبر والتألم من حال البعد والفراق، يقول:

فإن تُمس قد شطتْ بعزةَ دارهـا
ولم يستقم والعهد منها زعيمها
فقد غادرتْ في القلب مني زمانةً
وللعين عبرات سريعاً سجومها
فذوقي بما جشّمت عيناً مشومةً
قذاها، وقد يأتي على العين شومها
فلا تجزعي لما نأتْ وتزحزحتْ
بعزة دوراتُ النوى ورجومـها
ولي منك أيام إذا شحـط النوى
طوالٌ وليلاتٌ تزولُ نجومها(39)

إن الأبيات، هنا، ترصد موقف الحزن والألم الذي يظهر فيه الشاعر متمثلاً في الدالات (القلب مني ، وللعين) ذلك أن ابتعاد المحبوبة (عزة) قد ورث المرض لهذا القلب والحزن مما جعل العين سريعة إسقاط الدموع على فراق هذه المحبوبة. وقد توارت ذاته المتكلمة وراء خطاب العين لتكشف عن تفاقم حالة الألم التي تمر بها فتكسبها لهذه العين، بسبب ما أحدثته (أي العين) لهذه الذات من مكاره الحب والتعلق بعزة، فتخاطبها بأن تكون عيناً مشؤومة، ويبدو لي أن هذا الخطاب ينعكس على الذات الشاعرة (الأنا) مما يجعلها تخاطب العين مرة أخرى بأن لا تجزع من فراق عزة، وأن تتصبر على ذلك.

وأما **محور إقصاء المحبوبة**، فقد كشفت التجربة الشعرية لدى كثير عن أن الذات الشاعرة تعاملت مع هذا المحور من اتجاهين: الاتجاه الأول اتجاه يبين موقف الذات الرافضة لاستمرارها في حب المرأة، وهذا الاتجاه يبرز في مواضع منفصلة من البنية النصية، وهو موضع الانتقال من موضوع إلى موضوع كالمديح مثلا وهو ما يسمى في البلاغة بالتخلص(40). وأما الاتجاه الثاني فهو دعوة الذات الشاعرة (المتكلمة) الذات المخاطبة إلى نسيان حب المرأة وترك التعلق بها في غير موضع الانتقال من موضوع إلى آخر.

أما مثال الاتجاه الأول، فكما في قول كثير:

فدع عنك سلمى إذ أتى النأي دونها
وأنتَ امرؤ ماضٍ- زعمتَ- جليد
وسل هموم النفس إن علاجــها
إذا المرء لم ينْبلْ بهن شــديد
بعيساء في دلياتها ودفوفـــها
وحاركها تحت الولي نهـود(41)

لا شك في أننا نلحظ أن الأبيات تكشف عن موقف الذات الشاعرة بمخاطبة الآخر لإقصاء المحبوبة (سلمى) في الدالين (فدع عنك)، وهو إقصاء مفروض على هذه الذات في حضور لحظة النأي التي لا بد من ممارستها من قبلها؛ لذلك

تعمق البنية معنى الإقصاء بمثير الصبر الذي تزعم الذات المخاطبة أنها تتحلى به (وأنتَ امرؤ ماض- زعمتَ- جـليد) ، غير أن البنية تتحول من فكرة تعميق هذا الإقصاء في الذات إلى تسطيحه لديها، وذلك في الدالات (وسل هموم النفس إن علاجها)؛ إن الدال (سل) يكشف عن حقيقة الذات الشاعرة التي لم تستجب لدعوة الإقصاء بل تشغلها الهموم من ذلك الحب الذي غلفها وسيطر على كيانها. ويبدو لي أن الذات الشاعرة (المتكلمة) في مثل هذا الموقف تقف موقف الحيرة والارتباك بين المحبوبة من جهة والممدوح من جهة أخرى، فتتخذ في سطح البنية موقف المنحاز للممدوح فتترك المحبوبة وحتى تستطيع أن تتخذ مثل هذا الموقف المقصي لمن تحب فتتحول من التعبير عن الذات إلى خطاب الآخر.

وأما الاتجاه الثاني، فقد كشفت فيه التجربة الشعرية عن موقفين للذات الشاعرة: الأول بدت فيه مندفعة نحو التخلص من حال الحب، وقد كان خطاب القلب محور هذا التخلص، يقول كثير:

ألم يأنِ لي يا قلبِ أن أترك الجهلا
وأن يحدثَ الشّيب الملم لي العقلا
على حين صار الرأس مني كأنما
علتْ فوقه ندافةُ العطبَ الغزلا(42)

لا شك في أننا نلحظ هنا أن الأبيات تستخدم إظهار الذات الشاعرة (المتكلمة) وقد أعلنت رفضها لحال الجهل (الحب والعشق) وذلك لدخولها زمن المشيب الذي لا يوافقه الحب والعشق، وقد تقوت هذه الذات على محاولة خلع نفسها من هذه الحال بخطاب القلب الذي يشكل محور موضوع الحب والوجد.

وأما الموقف الثاني، فقد تمثل بمحاولة الذات الشاعرة إقصاء المحبوبة وحبها، ولكنها فشلت في هذه المحاولة، يقول كثير:

تبدتْ له ليلى لتغلب صـبره
وهاجتك أم الصلْت بعد ذهول
أُريد لأنْسى ذكرها فكأنـما
تمثلُ لي ليلى بكلّ سبـيل
إذا ذُكرتْ ليلى تغشتْك عبرةٌ
تُعلّ بها العينَان بعد نهـول(43)

ترصد الأبيات، هنا، حال فقدان التصبر على بعد المحبوبة التي عانتها الذات الشاعرة المتمثلة في ضمير الغائب (هو) الذي ظهر في الدالين (له وصبره)، فهي ذات فقدت توازنها، مما جعلها تظهر في ذات أخرى في الدال (هاجتك) فهي ذات مضطربة لا تملك من نفسها القدرة على التصبر، وأمام هذا الضغط النفسي الشديد تتحول الذات الشاعرة من جديد إلى الظهور بصورة المتكلم معلنة محاولة نسيان الوجد والحب الذي يساوي إقصاء المحبوبة لديها، غير أن هذه المحبوبة لا تفارقها (تمثلُ لي ليلى بكل سبيل). وقد صعدت الأبيات من إنكار قدرة الذات الشاعرة (المتكلمة) على إقصاء المحبوبة وحبها في إدخالها في صيغة خطاب الآخر الذي ظهر في الدال (تغشتك)، ذلك أن هذه الذات (المخاطبة) تنهار باكية إذا ما ذكرت لها المحبوبة (ليلى).

حقـل الطلـل

يأتي حقل الطلل بعد حقل المرأة في اهتمامات التجربة الشعرية لدى كثير عزة، ويبدو لي أن مجيئه بعد هذا الحقل يكشف عن الصلة الأساسية بين الحقلين، ذلك أن الطلل هو الأرضية المناسبة لممارسة الذات الشاعرة حياة الحب والعشق، فهو البعد المكاني الذي يجمع المحبين، وهو البعد الحقيقي الذي يجسد الذكريات بعد رحيل الحبيبة عنه. ولدى استعراضي للأبنية التركيبية التي شكلت هذا الحقل وجدت أنها تعاملت مع الذات الشاعرة (المخاطبة) من أكثر من اتجاه، ذلك أنها حاولت في كثير من مواقعها أن تجعل العلاقة بين هذه الذات والطلل علاقة تفاعلية قائمة على دعوتها إلى التمسك بالطلل وإحيائه بوساطة التحية ، ومشكلة موقف البكاء على حياة سبقت فيه كما في قول كثير:

إربع فحي معارفَ الأطْـلال
بالجزع من حرضٍ فهن بوال
فشراج ريمةَ قد تقادم عهدهـا
بالسفح بيـن أُثَيلٍ فبـعال
وحشاً تعاورها الرياح كأنـها
توشيح عصـبِ مسهم الأغيال
لما وقفْتُ بها القَلوص تبادرتْ
حبب الدموع كأنهن عـزالي
وذكرتُ عزة إذ تُصاقب دارها
برحيبٍ فـأُراينٍ فنُـخال
أيام أهلونا جمـيعاً جيرةٌ
بكتانَة فَقُراقد فَتُعـال
سقْياً لعزةَ خُلّةً سقـياً لها
إذ نحن بالهضبات من أملال(44)

إن الأبيات هنا تبدأ بدعوة الذات الشاعرة (المخاطبة) بأن

تقيم في الطلل وأن تلقي التحية، محاولة بهذا أن تجعل هذه التحية واقعة على آثار درست جدتها بتقادم الزمن، فحل فيها الخراب، ويبدو لي أن هذه الأطلال بما فيها من آثار بالية تساوي لدى هذه الذات (المخاطبة) ما تبقى من علاقتها بمن تحب، ذلك أن هذا الحب قد تقادم عليه الزمن وكاد يطمس معالمه في الذات، غير أن إعادة الأبيات الذات الشاعرة (المتكلمة) في الدال (وقفت) أحيا هذا الحب من جديد وعادت به إلى سابق عهده من حيث قوة فعله بالذات؛ لذلك نجد أن هذه الذات تعيد ذكرى الحبيبة (عزة) ويغلبها البكاء والوجد.

وكما أظهرت التجربة الشعرية الذات الشاعرة (المخاطبة) محاورة الطلل وباكية على ما يمثله لديها، يقول كثير عزة:

أمن آل سلمى الرسم أنت مسائلُ
نعم والمغاني قد درسن مواثلُ
فظلتَ بها تُغضي على حد عبرة
كأنك من تجريبك الدهر جاهل
وغير آيات ببـــــرق رواوة
تنائي الليالي والمدى المتطاول
وقد كان ما فيه لذي عـــبرة
ورأي لذي رأي فهل أنتَ عاقل
تذكر إخواناً مضوا فتتابـــعوا
وشَيب علا منك المفارقَ شامل(45)

إن الأبيات هنا تكشف عن عمق تجربة الذات الشاعرة (المخاطبة) في حقل الطلل، إذ جعلت هذه الذات تتعامل مع ثلاثة محددات لمعالم التجربة الطللية، هي: الطلل، والبكاء، والزمن. فتعاملت مع الطلل الدارس تعامل المسائل الذي يحاول استنهاض الرسم الباقي من الديار وذلك بالحوار الذي يوصلها إلى حقيقته وهي حقيقة انتفاء الحياة التي تؤدي إلى الاستشعار بالتوتر والقلق من فقدان المكان الذي يشكل بعداً مشتركاً بينه وبين المحبوبة، وقد لون المحدد الثاني (البكاء) التجربة الطللية بالحزن على ما تبقى من ذكريات الحب والوجد، غير أن البنية تحول الموقف النفسي المتوتر إلى موقف أقل توتراً بلجوئها إلى المحدد الثالث (الزمن) بخطابها الذات الشاعرة (الأنت) بما يشي بالعتاب واللوم على موقفها من الطلل لما هي فيه من الزمن الذي جسد تجربتها الحياتية في مرحلة الشباب والشيب؛ فهي ذات مجربة الفراق واللقاء (كأنك من تجريبك الدهر جاهل)، فهذه الذات (المخاطبة) جربت التحول والاندثار وأدركت أنه من طبيعة الحياة، ولا بد أن الأشياء تصير إلى هذه الحال، ثم تتحول الأبيات بعد هذا اللوم والعتاب إلى خطاب الذات الشاعرة (المخاطبة) لتؤكد حقيقة الموت في الطلل الذي يساوي انتهاء العلائق بين الذات وما يمثله الطلل المندثر الذي أخذ معه علاقات الذات الشاعرة بالذين مضوا (فهل أنتَ عاقل)، وهذه الحقيقة أقرتها الأبيات بـ (وشيب علا منك المفارق شامل).

وترصد التجربة الشعرية لدى كثير عزة موقفاً آخر للذات الشاعرة (المخاطبة) يتجلى هذا الموقف بحالة الاضطراب التي تصيبها مما تجربه من اندثار المكان الذي يحمل في طياته ذكريات المحبوبة، يقول كثير:

أهاجك مغْنى دمنة ومساكـــن
خلَتْ وعفاها المعصراتُ السوافن
ديار ابنَة الضمري إذ حبلُ وصلها
متين وإذ معروفُها لك عاهـــن
تقول ابنة الضمري ما لك شاحباً
وقد تَنْبري للعينِ فيك المحاسن(46)

لا شك في أننا نلحظ هنا أن الأبيات قد وضعت الخطاب التجريدي في أسلوب استفهامي يكشف عن مدى تفجع الذات الشاعرة (المخاطبة) بما حل بالطلل من خلال الدال (أهاجك)، فالذات هنا مضطربة مما تعانيه، فهي ترى دمنة قد عفتها السحائب والمياه، وتجلي البنية هذا الاضطراب على لسان (ابنة الضمري) المحبوبة بقولها (ما لك شاحباً) فهو موقف يكشف عن بعد الإحساس بالتوتر والتوجع.

حقل الظعن

يأتي حقل الظعن في المنطقة الثالثة في اهتمام التجربة الشعرية لدى كثير عزة بجعل الذات الشاعرة (المخاطبة) تتبوؤه وتشغله، ولا شك في أن هذا الاهتمام متأت من قيمة حقل الظعن بالنسبة للحقل الأول (المرأة)، ذلك أنه حقل يشكل علاقة أساسية بها، فإذا كان الطلل هو البعد المكاني الذي يجمع المرأة (المحبوبة) بالرجل (الذات الشاعرة)، فإن حقل الظعن هو الذي يشكل البعد الحركي الذي يفرقهما ويبعدهما عن هذا الطلل.

ولدى استعراضي لشعر كثير وجدت أنه أظهر عدداً من المواقف التي بدت عليها الذات الشاعرة (المتكلمة) من خلال خطاب الآخر، فقد بدت ذاتاً مشاهدة لحركة الظعن متفاعلة معه كتفاعلها مع الطلل، تفاعلاً يؤدي بها إلى البكاء والعيش بحال الوجد، يقول كثير:

وفي رسمِ دارٍ بين شوطان قد خلتْ
ومر بها عامـــانِ عينك تَدمع

إذا قيل مهلاً بعـض وجدك لا تُشد
بسرك لا يسمع حـ ـ ـ ـديث فيرفع
أتَتْ عبراتٌ مـ ـ ـ ـن سجومٍ كأنّه
غمامة دجنٍ استهـ ـ ـ ـ ـل فيقْلع
وأخرى حبستَ الركب يـ ـوم سويقة
بها واقفاً أن هاجـ ـ ـ ـك المتربع
لعينك تلك العير حتـ ـ ـ ـى تغَيبتْ
وحتى أتى من دونها الخب أجمـ ـع
وحتى أجازتْ بطْن ضاسٍ ودونـ ـها
رِعان فهضبا ذي النجـ ـيل فينْبع
وأعرض من رضوى من الليل دونها
هضاب ترد العيـ ـ ـن ممن يشَيع
إذا أتْبعتْهم طرفَها حال دونـ ـ ـ ـها
رذاذٌ على إنْسانها يتـ ـ ـ ـ ـريع
فإن يك جثمانـ ـ ـي بأرضٍ سواكُم
فإن فؤادي عندك الدهر أجمع(47)

لا شك في أننا نلحظ أن الأبيات، هنا، قد ربطت حقل الطلل (رسم الدار) بحقل الظعن ثم ربطت الحقلين معاً بحقل المرأة (المحبوبة) وقد جعلت خطاب الذات الشاعرة المبعدة محور هذا الربط لتجلية موقفها من حركة الظعن، وهو موقف يتمثل بالبكاء، ذلك أنها إذا ما شاهدت رسم الدار بين (شوطان) دمعت عيناها، ويتأزم موقفها عندما يتدخل اللائمون الذين أوقعوا اللوم عليها (مهلاً بعض وجدك) و(لا تشد بسرك)، وتتوزع عبراتها وجداً وحزناً على هذا الرسم وما فيه من ذكريات قد خلت فتزداد الدموع انهماراً، وعلى الركب الذين غادروا هذا الرسم، وقد حبست رحلها تراقب العير التي غيبت المحبوبة (لعينك تلك العير حتى تغيبت).

وترصد التجربة الشعرية كذلك موقف الذات الشاعرة (المخاطبة) المشاهدة لحركة الظعن، لتكشف عن تفاعلها مع هذه الحركة، وهو تفاعل ينتج الشوق الدائم إلى من ترتحل، يقول كثير عزة:

سأتك وقد أجد بها البكـ ـ ـ ـور
غداة البين من أسماء عـ ـ ـ ـير
إذا شربتْ ببيدح فاستَمـ ـ ـرتْ
ظعائنُها على الأنـ ـهاب زور
كأن حمولها بمـ ـ ـ ـ ـلا تَريمٍ
سفين بالشعيبة ما تسـ ـ ـ ـ ـير
قوارِض هضبِ شابةَ عن يسار
وعن أيمانها بالمحـ ـو قـ ـ ـور
فلستَ بزائلٍ تزداد شـ ـ ـ ـوقاً
إلى أسماء ما سمر السمـ ـير
أتنْسى إذ تودع وهي بـ ـ ـ ـاد
مقَلّدها كمـ ـا برقَ الصبـ ـير
ومحبسنا لها بعفاريـ ـ ـ ـ ـات
ليجمعنا وفاطمـ ـةَ المسير(48)

إن الذات (المخاطبة) ، هنا، تتلبسها حال الاستياء المتأتية من العير التي أبكرت في رحلتها، وانطلقت بمن تتعلق بها في ذلك اليوم وهو يوم البين، وتصور الأبيات هنا حركتين متضادتين للظعن وللذات، ذلك أن الظعن يسير كأنما هو سفين يقلّ راكبه تاركاً المكان الذي ارتبطت به المرأة بالذات الشاعرة ، في حين نجد أن حركة الذات الشاعرة (المخاطبة) حركة موضعية تتمسك بما هي عليه من الحب والشوق لتلك المرأة المرتحلة، وقد ظهر هذا الموقف في الدالات (فلست بزائل) و(تزداد شوقاً إلى أسماء)، ثم تأتي الأبيات بما يثبت الذات الشاعرة (المخاطبة) على الحب والشوق بأسلوب الاستفهام الذي احتوى خطاب التجريد (أتنسى إذ تودع)، فهذه الذات لا تنسى جمل المحبوبة، وإن كانت مودعة وراحلة في ظعنها، فالبنية ترصد ذاتاً مبعدة في مكانها مكان الشوق أو في المكان الذي أقامت به العلاقة بالمرأة في حين أن المرأة قد ودعت وتركت مكانها.

وتظهر التجربة الشعرية أيضاً حالا أخرى للذات (المخاطبة)، وهي حال الحزن التي تصيبها بارتحال المحبوبة، وقد تناولتها من وجوه أسلوبية، كما في قول كثير عزة:

ألم يحزنْك يوم غـ ـدت حدوج
لعزةَ إذ أجد بها الخُـ ـ ـ ـروج
بضاحي النقْيب حين خرجن منه
وخلف متونِ ساقتها الخلـ ـيج
رأيتُ جِمالها تعـ ـ ـلو الثّنايا
كأن ذرى هوادجها البروج(49)

لا شك في أننا نلحظ أن الأبيات تتعامل مع الذات الشاعرة (المخاطبة) من خلال أسلوب الاستفهام الذي يؤكد حزن هذه الذات الذي يقودها إلى التوتر في هذا الموقف الإنساني، وإلى الشعور بالإحباط الذي يشل حركتها باتجاه الظعن مما يزيد توترها، وذلك بحملها على الإقرار بهذا الحزن، وهو حزن متأت من حركة الظعن التي أوقعت فعلها على المحبوبة (عزة)، هذه الحركة التي أبعدتها عن الذات المتوترة، وقد ضخمت الأبيات صورة الظعن من خلال تشبيهها بالبروج،

ولعل هذا التضخيم يتوافق مع عمق إحساس الذات الشاعرة (الأنا) بالحزن الشديد الذي قادها إلى التوتر والإحباط، ذلك "أن التوتر الزائد يخلق حالة من ضيق الأفق بحيث يركز الفرد كل انتباهه على العائق الذي أمامه ويصبح غير قادر على التوصل لطرق جديدة أو لتكوين أهداف بديلة"(50). فتصبح البروج عائقاً لحركة لحاق الذات بالظعن. وكما في قوله أيضاً:

أبائنةٌ سعدى؟ نـ ـ ـ ـ ـعم ستَبين
كما انبت من حبل القرين قريـ ـن
أإن زم أجمال وفارقَ جيـ ـ ـ ـ ـرةٌ
وصاح غُراب البين أنتَ حزيـ ـن
كأنك لم تَسمع ولم تر قبلـ ـ ـ ـ ـها
تَفَرقَ ُألاّف لهن حنـ ـيـ ـ ـ ـ ـن
حنين إلى ُألاّفهن وقد بـ ـ ـ ـ ـ ـدا
لهن من الشك الغداة يقيـ ـ ـ ـن
وهاج الهوى أظعان عزة غُـ ـ ـدوةً
وقد جعلتْ أقرانُهن تَبـ ـ ـ ـ ـين
فلما استقلتْ عن مناخ جمالـ ـ ـ ـها
وأسفرن بالأجمال قلتُ سفـ ـ ـين
تأطّرن في الميناء ثم تَركْـ ـ ـ ـ ـنَه
وقد لاح من أثقالهن شُحـ ـ ـ ـون
كأني وقد نكّبن برقَةَ واسـ ـ ـ ـ ـط
وخلّفْن أحواض النجيل طعـ ـ ـين
فأتبعتُم عيني حتى تلاحـ ـ ـ ـ ـ ـمتْ
عليها قنان من خَفَينَن جـ ـ ـ ـون
فقد حال من حزم الحماتين دونـ ـهم
وأعرض من وادي البليد شُجون
وفاتتْك عير الحي لما تقلـ ـ ـ ـبتْ
ظهور بهم من ينْبع وبطـ ـ ـ ـون
وقد حال من رضوى وضبير دونهم
شماريخ للأروى بهن حصـ ـون
على الكُمت أو أشباهها غير أنـ ـها
صهابيةٌ حمر الدفوف وجـ ـ ـون
وأعرض ركب من عباثر دونـ ـهم
ومن حد رضوى المكْفَهر جبـ ـين
فأخْلَفْن ميعادي وخُن أمانـ ـ ـ ـتي
وليس لمن خان الأمانة ديـ ـ ـ ـن
وأورثنه نأياً فأضحى كأنـ ـ ـ ـ ـه
مخالِطُه يوم السرير جنـ ـ ـ ـون
كذبن صفاء الود يوم شَنوكـ ـ ـ ـة
وأدركني من عهدهن وهـ ـ ـون
وإن خليلاً يحدثُ الصرم كلـ ـ ـما
نأيتَ وشطتْ داره لَظَنـ ـ ـ ـ ـون
وطاف خيالُ الحاجبية موهـ ـ ـناً
ومر وقّرن دونها ورنـ ـ ـين(51)

إن الأبيات هنا تحاول تضخيم وقع الفراق والارتحال على الذات الشاعرة (المتكلمة) من خلال عدد من الأساليب التقنية التي تعتمد على الاستفهام حيناً وعلى التشبيه حيناً آخر، وذلك أنها بدأت باستفهام يتسلط على دال (بائنة) الذي يعني ابتعاد (سعدى) عن المخاطَب بهذا الاستفهام، مع أن هذا المخاطَب مجهول في هذا الموقع من النص، ثم تؤكد البنية المفارقة والابتعاد بدال الجواب (نعم) الذي يصدر ممن توجه إليه الاستفهام، ويتعمق معنى الفراق ووقعه على المخاطَب بالاستفهام و(سعدى)، ثم تضخم البنية الموقف في الاستفهام الثاني لتصل بالتالي إلى وقع الارتحال على الذات الشاعرة (المخاطبة) في الخطاب (أنت)، وذلك أن الاستفهام وقع على حركة الجمال التي تُقلّ الجيرة، ثم وقع على دال (فارق) الذي يكشف عن عمق الإحساس بمشاعر المفارِق الذي يفارقه جيرانه، ومن بينهم محبوبته التي يرتبط بها ارتباط البعير، كما في البيت الأول، ثم وقع على تركيب له أهميته بالثقافة العربية وهو (صاح غراب البين) الذي يشير في أكثر الأحيان إلى معنى التشاؤم الذي يجلبه الغراب، ذلك أن صياحه يعلن الفراق والقطيعة بين المحبين، وتكشف البنية ما سبق من وقع الارتحال والفراق في خطاب التجريد (أنت حزين)، فهي بهذا تحمل كل مشاعر الحزن للآخر المخاطاب مبعدة هذه المشاعر عن (الأنا) التي تتوارى خلف تلك الذات (الأنت) ، ثم تضاعف البنية هذا الوقع الحزين على (الأنت) بأسلوب الإنكار؛ إذ أنكرت عليها هذا الحزن وذلك في الدالات (كأنك لم تسمع) و(لم تر) فالإنكار هنا يأتي من فهمنا لسطح البنية، ذلك أن البنية تشير إلى أن هذه (الأنت) كانت قد جربت المفارقة بين الألاّف والمحبين فهي تسمع عن حكايات المحبين وقد رأتهم يفترقون ويبتعدون ، ولكن هذا الإنكار السطحي يكشف في أعماقه اعترافاً من الصياغة الشعرية بعمق مشاعر الحزن التي أصابت هذه (الأنت) فهي مع اختبارها لمثل هذه الأحوال إلا أنها تعيش مأساة الفراق، ولذلك نجدها تكرر مفردات الحب والعشق (الألاّف) و(حنين، حنين) و(ألافهن) ، ثم تتحول من خطاب التجريد إلى خطاب جديد يكشف عن الأثر الذي يتركه (الظعن) في العلاقة بين المحبين، ذلك في التركيب (هاج الهوى أظعان عزة)، فحركة الظعن هيجت الهوى وأججته، ومع هذا التحول نجد أن الذات الشاعرة (الأنا) ما زالت متوارية في البنية غير أنها تظهر

في البيت السادس في التركيب (قلت سفين)، وظهورها هنا – كما يبدو في سطح البنية- لا ينسجم مع طبيعة الموقف الذي يتأجج فيه الهوى والعشق والوجد؛ ذلك أن هذه الذات بدت حيادية غير فاعلة في الموقف إذ يصبح دورها مشاهدة الجمال وقد ارتحلت فرأت فيها (سفين)، غير أن هذه الحيادية تزول عند ظهور الذات الشاعرة (المتكلمة) مرة أخرى في الدالين (أتبعتهم) و(عيني)، ذلك أنها رأت في الظعن سفناً تركت ميناءها وقد أثقلت بالحمول أخذت تتابعه بشوق المتابع إلى أن غابت بين الجبال. ولا شك في أن المراقبة والمتابعة لهذا الظعن تحمل في طياتها الشوق والحزن على الفراق الذي ما إن وصلت البنية للحديث عنه حتى توارت الذات الشاعرة (المتكلمة) في خطاب الذات الأخرى في الدال (فاتتك)، ذلك أن هذه المتابعة بالعينين أورثت الحزن، وقد فاتت هذا المتابع وانقطع الوصل بينه وبين المحبوبة المتابعة. ولكن الذات الشاعرة (المتكلمة) لم تبق متوارية في تأجج موقف الحزن والألم في البنية وإنما ظهرت في الأبيات الأخيرة منها، ذلك أنها تعلقت بالدالات (أخلفن ميعادي) و(خن أمانتي)، فهذا الظعن بمن فيه ترك الذات الشاعرة (المتكلمة) وارتحل فأخلف بهذا ميعادهما وخان الأمانات التي بينهما. وكشفت البنية عن موقف الحزن الذي جربته الذات الشاعرة المتأزمة مرة أخرى في تحويلها ضمير (الأنا) إلى ضمير الـ(هو) الذي يشكله أسلوب الالتفات في الدالات (أورثته نأياً) و(فأضحى كأنه مخالطه جنون) فدفع بها هذا التأزم إلى لحظة الجنون، ثم أعادت البنية الذات الشاعرة (الأنا) للظهور مرة أخرى في الدال (وأدركنني) الذي يكشف عن محاولة الذات استعادة بعض الوعي على الحال التي هي فيه في الموقف الحزين، ذلك أن هذه الذات قد أدركت أن العير قد تركتها في حال من الضعف والعجز مما تعانيه من الحزن.

وقد ربطت التجربة الشعرية لدى كثير عزة بين حقلي الطلل والظعن من خلال موقف الذات الشاعرة (المخاطبة) المشحون بمشاعر الحزن والبكاء من الحقلين معاً، يقول كثير:

فإذا غشيتُ لها ببرقة واسـط
فلوى لُبينَةَ منْزِلاً أبكانـ ـ ـي
ثم احتملْن غُديةً وصـ ـرمنَه
والقلب رهن عند عزة عـانِ
ولقد شأتْك حمولها ثم استوتْ
بالفُرع بين خَفَينِنٍ ودعـ ـانِ
فالقلب أصور عندهن كأنـما
يجذبنه بنوازع الأشْطـ ـ ـان
طاف الخيال لآل عزة موهناً
بعد الهدو فهاج لي أحزاني(52)

لا شك في أننا نلحظ أن الأبيات قد بدأت بإظهار الذات الشاعرة (المتكلمة) في الدال (غشيتُ) وقد حددت موقفها من مواضع الديار التي جاء ذكرها أول النص:

لمن الديار بأبرق الحنّـ ـان
فالبرق فالهضبات من أُدمـانِ

وهو موقف الذات الباكية الذي ظهر في الدال (أبكاني)، ثم بدأت الأبيات بالحديث عن المحبوبة وعلاقة الذات الشاعرة (المتكلمة) بهذه المحبوبة من خلال الحديث عن رحلة الظعن في الدالات (احتملن غربة) و(صرمنه). إن العلاقة التي تكشف عنها الأبيات هي علاقة الوصل من جهة الذات الشاعرة والصرم من جهة المحبوبة، ذلك أن بروز الدال (القلب) يشير إلى تعلق الذات الشاعرة (المتكلمة) بالمحبوبة، فهو أسير مكبل لديها (والقلب رهن عند عزة عان)، في حين أن المحبوبة قد ارتحلت وجعلت صاحب القلب ماكثاً في مكانه وقد فارقه القلب مع من تعلق بها مبتعداً عن ذاته مما يجعل هذه الذات ممزقة في البعد المكاني تماماً كما هي حال العشق لديها ممزقة بين الوصل والصرم، وعندما أرادت الأبيات أن تعبر عن التمزق الذي أصاب الذات الشاعرة لجأت إلى الخطاب التجريدي فاستخدمت الدال (شأتك)، فالحمول سبقت الذات وأخذت القلب معها تاركة الذات الشاعرة (المخاطبة) تعاني مرارة الفراق، فالقلب مشدود إليها (أي الذات) متصل بعزة أسير لديها، ثم عادت البنية إلى إظهار الذات الشاعرة (المتكلمة) مكسبة إياها تلك الأحاسيس من الشعور بالتمزق والألم فجعلتها منفطرة القلب ممزقة النفس كما في التركيب (فهاج لي أحزاني).

حقـل المطر

يأتي حقل المطر في الموقع الرابع من اهتمامات التجربة الشعرية لدى كثير عزة، مع أن هذا الاهتمام لا يبدو كبيراً بالقياس إلى مرات تكراره في هذه الصياغة، فهو لم يتكرر سوى أربع مرات، كما أشرت فيما تقدم، ومع ذلك فقد وجدته يأخذ أبعاداً دلالية مهمة. وقد تكرر في ثلاثة مواقع مرتبطاً بمسألة الحب والمرأة، وفي موقع جاء مرتبطاً بالممدوح، وقد اختلفت القيم الموضوعية التي ظهرت في هذا الحقل بارتباطه بالذات الشاعرة المخاطبة. فرصدت بالموقع الأول علاقة (المخاطب) بالمرأة المحبوبة (سعدى) التي تقوم على التواصل من جهة الذات الشاعرة فحسب، وقد جعلت المطر قيمة معادلة للحب، وذلك في قول كثير:

أشاقك برقٌ آخر الليل واصب
تضمنه فرشُ الجبا فالمسارب
يجر ويستأْني نشاصاً كأنه
بغَيقَةَ حاد جلْجلَ الصوتَ جالب
تألّق واحمومى وخيم بالربى
أحم الذّرى ذو هيدبٍ متراكب
إذا حركته الريح أرزم جانب
بلا هزق منه وأومض جانب
كما أومضتْ بالعين ثم تبسمتْ
خَريع بدا منها جبين وحاجب
يمج النّدى لا يذكر السير أهله
ولا يرجع الماشي به وهو جادب
وهبتُ لسعدى ماءه ونباته
كما كل ذي ود لمن ود واهب(53)

تربط البنية هنا بين الذات الشاعرة (المخاطبة) والمطر من خلال تقنية الاستفهام المتسلط على الدال (أشاقك) المتضمن خطاب (الأنت)، الذي يقود الذات الشاعرة إلى لحظة انفعالية يغلفها الشوق الذي يثيره البرق، ولكن لمن هذا الشوق؟ إن الإجابة هنا غير متاحة في سطح البنية إلا باللجوء إلى البحث عن المحذوف في البنية التي أقيمت عليه، ولا شك في أننا ندرك أن المحذوف هنا (المحبوبة) التي يكون البرق الفاعل في استدعائها للذات الشاعرة المتشوقة لرؤيتها. ويبدو لي أن قيمة إعادة هذا المحذوف تبقى ثانوية – في هذه المرحلة من التحليل- إلى جانب العناصر التي كونت المطر وارتبطت بالدال (شاقك) والتي أصبحت جزءاً لا ينفصل عن الذات الشاعرة (المخاطبة) التي تنتهي في نهاية البنية الشعرية للوصول إلى المحبوبة.

إن العناصر التي ظهرت في حقل المطر هنا تشكل الصورة المعادلة لحب المرأة في الذات الشاعرة (الأنت)، وحتى ندرك هذا التصور لابد من تحليل بنية المطر وذلك على النحو الآتي: إن البرق عنصر فاعل في إحداث الشوق الدائم للمخاطب، وهذا البرق برق دائم الإنارة (واصب)، زمانه الليل، ومكانه السحاب الذي يحتل ظلمة الليل، وقد تشكل سحابه من تراكم سحب سوداء متشعبة ترسل الرعد والبرق. وكأنما السحابة بهذه الصفات تكون جاهزة للإمطار ؛ ولذلك إذا ما هزتها ريح فإنها تسقط ماءها متخذة حالين: الحال الأولى- تصوت صوتاً لا شدة فيه. والحال الأخرى تبدو فيها وقد أومض برقها، فتأتي بالحالين بمطر فيه الخير والنفع. وقد لجأت البنية للكشف عن القيمة الفنية للرعد والبرق إلى تقنية التشبيه؛ فجعلت الرعد يشبه صوت حادي الإبل الذي يستحث ناقته ويزجرها؛ لتصل إلى ما يرتحل إليه. وجعلت الإيماض يشبه الفتاة الحسناء (خريع) التي شاغلت من ينظر إليها بعينها وابتسامتها لتكشف عن الرغبة بالوصل. واستغرقت البينة في إعطاء المطر معنى الخير والنفع في البيت السادس، فجعلته مطراً يجلب الخير للناس، فإذا ما سقط على أرضهم فإنهم لا يفكرون بالارتحال عنها بل تصبح الإقامة فيه مبتغاهم، وهو لا يخيب من يطلب خيره.

إن نظرة فاحصة للتشكيل الفني لتقنية التشبيه في هذه البنية تقودنا إلى استجلاء الرابط الفني بين المطر وحال الذات الشاعرة (المخاطبة) التي تعاني الشوق إلى المحبوبة، ويتم هذا إذا ما عدنا إلى صورة الرعد وصورة البرق، فصورة الرعد تعادل موضوع الرحلة الغائبة عن البنية في هذه الأبيات. وهي الرحلة التي تحتاجها الذات الشاعرة للوصول إلى من تحب، فهي صورة توحي بأن البنية أوجدتها لتقيم المطر المرتحل مقام الإبل التي تمتطيها الذات الشاعرة (المخاطبة) لتزيل الشوق الذي أصابها بارتحال المحبوبة عنها، فهذه الذات متشوقة للمحبوبة تستحث السحاب لكي يقودها إليها. وأما صورة البرق، فهي تعادل لدى الذات الشاعرة موقف الوصل الذي تفتقده هذه الذات. إن نظرة الفتاة الحسناء، هنا، تشعر هذه الذات بالدفء الذي فقدته من حال الصرم التي تعيشها مع المحبوبة المهاجرة. وتحمل البنية الشعرية هذا المطر بكل معطياته الدلالية، وتؤول به إلى (الأنا) في تحولها إلى الذات الشاعرة التي تجلت في الدال (وهبتُ)، فهذه الذات تهب هذا المطر (بما فيه من ماء وما ينتجه من نبات) لحبيبتها سعدى. ولا شك في أن البنية بهذا التحويل تكشف عن أن المطر يعادل مشاعر الذات الشاعرة (المخاطبة) التي تحمل في أعماقها شوقاً عميقاً يساوي قدرة المطر ببرقه ورعده.

ورصدت التجربة الشعرية في الموقع الثاني علاقة الذات الشاعرة (المخاطبة) بالمرأة (أم عمرو)، وجعلت فيها المطر قيمة مفارقة في العلاقة بينهما، إذا ما قيست بالموقع الأول، يقول كثير:

أشاقَك برقٌ آخر الليل خافقُ
جرى من سناه بينَةٌ فالأبارِق
قعدتُ له حتى علا الأوْقَ ماؤه
وسال بفَعمِ الوبل منه الدوافق
يرشح نبتاً ناعماً ويزينُه
ندىً وليالٍ بعد ذاك طوالِق
وكيف ترجيها ومن دون أرضها
جبال الربا تلك الطوال البواسق

حواجرها العليا وأركانـ ـ ـها التي
بها من مغافير العناز أفـ ـارق
وأنت المنى يا أم عمـ ـرو لو أننا
ننالُك أو تُدني نواك الصفائـ ـق
لأصبحتُ خلواً من هموم وما سرتْ
علي خيالاتُ الحبيبِ الطوارق(54)

لا شك في أننا نلحظ أن البنية الشعرية هنا تلتقي البنية السابقة من حيث ابتداؤها بتقنية الاستفهام ، ثم استخدامها الدال (شاقك) معلقة به ضمير التجريد (ك) ثم مسندة هذا الدال إلى دال (برق) وقد جعلت زمن الموقف هو زمن الليل كما في البنية السابقة أيضاً غير أننا نلحظ أن ثمة اختلافاً في الموقفين في تجربة الذات الشاعرة (المخاطبة)، ذلك أن البرق في الموقع الأول كان معادلاً لحال الحب لدى الذات الشاعرة التي نولته المحبوبة في نهاية البنية ، في حين جاء في الموقع الثاني– الذي نحن بصدد تحليله- مفارقاً لطبيعة العلاقة بين هذه الذات (المخاطبة) والمحبوبة، وقد بدأ هذا الاختلاف بين الموقفين ابتداء من صفة البرق فيهما، فالبرق في الموقع الأول اتخذ صفة الديمومة والاستمرار في وميضه (واصب)، في حين جاء البرق في الموقع الثاني متخذاً صفة الاضطراب وعدم الاستقرار في إنارة الليل، وقد بدت الذات الشاعرة (المخاطبة) مفعمة بمشاعر الشوق أمام هذا الاضطراب في حركة البرق، ثم استمرت البنية هنا في اتجاه بنائي مختلف التكوين من حيث الدالات والتراكيب عن البنية السابقة، إذ تحولت هنا من خطاب الذات الشاعرة (المخاطبة) إلى الذات الشاعرة (الأنا) التي أخذت تراقب البرق وماءه ماكثة في مكانها (قعدت له) إلى أن رأت الماء وقد عم المكان وزينه بالنبات، ثم تنتهي البنية من تكوينات حقل المطر، وتدخل في الحديث عن المحبوبة باستخدام خطاب التجريد مرة أخرى الذي ظهر في تقنية استفهامية في البيت الرابع وهو استفهام مبني على معنى الاستبعاد؛ أي استبعاد رجاء مشاهدة المحبوبة ووصلها، وذلك أن المكان يبعد هذه الذات عن المحبوبة، فهما في مكانين يفصل بينهما جبال مرتفعة وأرضون واسعة. ويبدو أن استبعاد الرجاء بالتقاء المحبوبة جعل البنية تتحول من مخاطبة الذات الشاعرة (المخاطبة) إلى مخاطبة الذات الشاعرة (الأنا) والـ(نحن) مرة أخرى لتأكيد هذا الاستبعاد وذلك في البيتين الأخيرين، فـ(أم عمرو) هي منى النفس لهذه الذات، فلو تحقق هذا المنى لهذه الذات ونالت وصلها لتخلصت من الهموم وما عاودتها الخيالات (خيالات الحبيب الطوارق).

لا شك في أننا نلحظ أن البنية قد قسمت خطاب التجريد قسمين: قسماً يرتبط بحقل المطر الذي شكل للذات موقفاً تفاعلت معه فمنحها الشوق وحقق لها الماء بما فيه من خير ونفع للمكان الذي سقط فيه، وقسماً يرتبط بحقل المرأة التي بعدت عن هذه الذات ولم تنولها ما تريد من الوصل. فكأنما البنية هنا خلقت حالاً من المفارقة في الذات الشاعرة أو حالاً من التمزق في التعامل مع الأشياء في تجربتها فهي ذات تعيش نوال المطر الذي يشوقها إلى المحبوبة وصرم المحبوبة في الوقت نفسه.

ورصدت التجربة الشعرية في الموقع الثالث الذات الشاعرة (المخاطبة) بالذات الشاعرة (المتكلمة) من خلال صورة المطر وتفاصيلها الفنية التي أسقطتها على الذات الشاعرة (المتكلمة) المحبة، يقول كثير:

تسمع الرعد في المخيلة منـ ـها
مثلَ هزمِ القُروم في الأشـ ـوال
وترى البرقَ عارضاً مستَطيراً
مرح البُلْق جلْن في الأجـ ـلال
أو مصابيح راهب فـ ـي يفاعٍ
سغم الزيتَ ساطـ ـعات الذبال
حبذا هن من لُبانة قلبـ ـ ـ ـي
وجديد الشّبابِ من سربـ ـالي
رب يومٍ أتيتُهن جمـ ـ ـ ـيعاً
عند بيضاء رخْصة مكْسال(55)

استخدمت البنية هنا دالين لترصد خطاب الذات الشاعرة (المخاطبة) هما (تسمع) و(ترى)، وجعلتهما فاعلين في عنصري المطر: الرعد والبرق، ذلك أن الدال الأول يتجه إلى الرعد (تسمع الرعد)، والدال الثاني يتجه إلى البرق (وترى البرق)، ثم أوجدت قيماً فنية لهما تعتمد تقنية التشبيه لتجلي الصورة التي تلتقطها الذات الشاعرة (المخاطبة) عند تعاملها مع هذا المطر؛ فكأنما رعد السحاب صوت فحول هيأت أنفسها لتلقيح النوق الشائلة. وأما البرق بلونه فكأنه الحيوان البلق التي لا تستقر بمكان فهي دائمة التجوال، أو كأنه بضوئه مصابيح راهب سطعت ليلاً من الأديرة والمعابد الكائنة على مرتفعات الأرض. ثم حولت البنية الذات الشاعرة (المخاطبة) المراقبة لعنصري المطر إلى الذات الشاعرة (المتكلمة) وجعلتها ذاتاً متفاعلة مع هذه العناصر تفاعلاً يصل إلى حد أسقطت عليها البرق والرعد وما يحيط بهما من الإيماض والمصابيح التي تتقد بزيتها، أو القروم التي تستعد لتلقيح (الأشوال)، فجعلت كل هذه العناصر جزءاً من هذه الذات فـ(هن من لبانة قلبي) فهي تشكل تجربتها في الحب وتوقد الشباب، وكأنما هي تعادل لدى القلب في (الأنا) ذلك

النزوع المتوهج والمتوقد لإنتاج الحياة المفعمة بالنشاط، ولذلك نجد البنية كشفت عن قدرة هذه الذات على الاتصال بالمرأة الجميلة التي توافقها هذه الصفات.

وأما في الموقع الرابع، فقد رصدت التجربة الشعرية تفاعل الذات الشاعرة في صورتيها (المخاطبة) و(المتكلمة) مع المطر ثم آلت بمعطيات المطر إلى إقامة الصلة بالممدوح، يقول كثير:

وإنك عمري هل ترى ضوء بارق
عريض السنا ذي هيدبٍ متزحزح
قعدتُ له ذات العشـ ـ ـاء أشيمه
بمر وأصحابـ ـ ـ ـي بجبة أذْرح
ومنه بذي دوران لمـ ـ ـ ـع كأنه
بعيد الكرى كفّا مفيضٍ بـ ـ ـأقدح
فقلتُ لهم لما رأيتُ وميـ ـ ـضه
ليرووا به أهل الهجـ ـ ـان المكشّح
قبائلَ من كعب بن عمـ ـرو كأنهم
إذا اجتمعوا يوماً هضاب المضيح
تحلّ أدانيهم بـ ـ ـ ـ ـودان فالشّبا
ومسكن أقصاهم بشهد فمنصح(56)

لا شك في أننا نلحظ هنا أن الأبيات قد داخلت بين خطاب الذات الشاعرة (المخاطبة) والذات الشاعرة (المتكلمة) في بنية واحدة (إنك عمري)، وقد جعلت هذا التداخل قائماً على أسلوب حواري داخلي بين الذاتين، بحيث يستشعر المتلقي أن الذاتين ترصدان معاً ضوء البرق الذي انتشر في عرض السماء متشعباً مالئاً أرجاءها ضوءاً، ثم تحولت من خطاب الآخر إلى الذات الشاعرة (المتكلمة) في الدال (قعدتُ) لتستمر بمراقبة لمع البرق الذي شبهته بكفّي من يحرك قداح الميسر لتخرجا الربح والخير للمقامر.ثم حاولت أن تقيم علاقة تبادلية بين هذا البرق و(قبائل من كعب بن عمرو)، ذلك من خلال حوار الذات الشاعرة (المتكلمة) مع الأصحاب الذين دعتهم بأن يراقبوا هؤلاء القوم من كعب ين عمرو الذين يشبهون هضاب المضيح؛ ليروهم به، وكأنما هؤلاء القوم هم المطر الذي يأتي به هذا البرق ليعم الأرض بخيره.

حقـل الحيوان

ربطت التجربة الشعرية لدى كثير عزة الذات الشاعرة (المخاطبة) بثلاثة أنواع من الحيوان في هذا الحقل هي: الفرس، والأفعى، والناقة. وقد اختلفت مواقف الذات الشاعرة التي أنتجتها هذه التجربة في هذا الحقل. أما موقفها في التعامل مع الفرس فقد بدا متناقضاً كما في قول كثير:

ولقد أردتُ الصبر عنك فعاقني
علَقٌ بقلبي مـ ـ ـن هواك قديم
كذب العواذل بل أردن خيانتي
وبدتْ روائع ِلمتي وقتـ ـ ـوم
ولقد شهدتُ الخيل يحمل شكّتي
متلمظ خذم العنان بهـ ـ ـ ـيم
عتَد القيـ ـ ـ ـاد كأنه متحجر
حرب يشاهد رهطَه مظلـ ـوم
باقي الذماء إذا ملكْتَ مناقـ ـل
وإذا جمعتَ به أجشّ هـ ـزيم
عوم المعيد إلى الرجا قذفَتْ به
في اللج داويةُ المكان جموم(57)

إن ربط الذات الشاعرة بالفرس هنا جاء رداً من الذات الشاعرة (المتكلمة) على موقفها الذي حاولت فيه التصبر عن حب المحبوبة وعلى موقفها من العواذل اللواتي لمنها على التعلق بهذه المحبوبة، إذ قد رأت في هذا اللوم خيانة لها. ويبدو لي أن هذا الموقف قد جعل هذه الذات تتعامل مع الفرس بطريقة تشي بأن الذات ممزقة بين موقفين مفترقين الأول للذات (المتكلمة) والثاني للذات (المخاطبة). ذلك أن البنية ترصد صفات الفرس التي تعاملت معها هذه الذات الشاعرة في صورتيها (المتكلمة) و(المخاطبة)، وقد أظهرت صفات الفرس التي تعاملت معها (المتكلمة) على النحو الآتي: إنها ذات تتعامل (شهدتُ) مع فرس مميز يحمل من صفات جسدية تكشف عن قوته وأصالته، فهو فرس (بهيم) يتقدمه البياض في جحفلته، متلمظ سريع، يتصف بشدة البأس متيقظ كالقائد أو الزعيم المثار الغضبان. وأما الفرس الذي تتعامل معه الذات الشاعرة (المخاطبة) فهو فرس قوي أيضاً سريع نقل القوائم، غليظ الصهيل، شديد الصوت، غير أن هذه الصفات لا تكفي هذه الذات، لذا حاولت أن تستخرج منه قدرات جديدة، وقد كشفت البنية عن هذه المحاولة في تعليقها ضمير التجريد بالدالين (ملكتَ) و(جمعتَ)، ذلك أن هذه الذات إذا ما ملكت عنانه فإنه سريع السير والركض، ويزداد ركضه إذا ما ركل بالرجلين في خاصرتيه. لا شك في أن ما تقدم يشير إلى موقفين تتخللهما المفارقة التي قد تصل إلى التناقض إذا ما عدنا إلى المرجع الرئيس للذاتين وهو الذات الشاعرة صاحبة التجربة الشعرية. ويبدو لي أن هذا التناقض يتوافق مع الموقف العام للذات الشاعرة المتأرجحة بين محاولة ترك الحب والتمسك به نكاية بالعواذل، فبدا الفرس لديها قوياً حيناً ويحتاج إلى تقوية حيناً آخر، فكأنما هذا التناقض ينبع من

أعماق النفس الشاعرة لا من الفرس الذي تتعامل معه. وأما موقفها في التعامل مع الأفعى، فيظهر في قول كثير:

وسوداء مطْراق إلى آمن الصفا
أبي إذا الحاوي دنا فصدا لها
كففتُ يداً عنها وأرضيتُ سمعها
من القول حتى صدقتْ ما وعى لها
وأشعرتُها نفْثاً بليغاً فلو ترى
وقد جعلتْ أن ترعى النّفْث بالها
تسللتُها من حيث أدركها الرقى
إلى الكفّ لما سالمتْ وانسلالها(58)

ترصد التجربة الشعرية هنا الذات الشاعرة (المخاطبة) في موقف مشهدي رمزي يكشف فيه الشاعر عن قدرته على تجاوز الصعاب، وهو يتضمن نوعاً ما مواقف الحبكة القصصية التي تدخل فيها هذه الذات في اختبار القدرة على الفعل وذلك على النحو الآتي: إن الأفعى التي تتعامل معها الذات الشاعرة (المتكلمة) هي أفعى حريصة لم يستطع الحاوي أن يخرجها من مكانها بوسائله التي يستخدمها من الأصوات والتصفيق والجلبة وغير ذلك، مما جعل هذه الذات تكف يد الحاوي عن المحاولة، وتأخذ بالتعامل مع الأفعى بالقول الذي أرضى سمعها، إذ أصغت إليه، وتأثرت به وصدقت ما كانت تسمعه من الجلبة والصوت، ثم أخذت الذات (المتكلمة) باستخدام النفث والتعويذة المؤثرة القادرة على إخراج الأفعى من مكمنها الآمن، عندئذ يتأزم الموقف، وتتوتر الذات، وتتصاعد الترقبات بانتظار نجاح هذه الذات بإخراج هذه الأفعى من مكمنها، وفي هذا الموقف المتأزم تتحول البنية بالذات الشاعرة من (المتكلمة) إلى (المخاطبة) فاستخدمت الدال (ترى) الذي يكشف عن تمثل الذات في الآخر المتطلع إلى الموقف والقادر على التعبير عن الإعجاب بما يحدث أمامه، وعندما يتحقق خروج الأفعى من مكمنها يأخذ الموقف بالتخلي عن التوتر والتأزم، لأن المحاولة قد نجحت، لذلك نجد البنية قد عادت من جديد لإظهار الذات الشاعرة (المتكلمة) الفاعلة في الموقف إذ حققت خروج الأفعى بإمساكها (تسللتُها من حيث أدركها الرقى إلى الكفّ). وأما الناقة، فقد ظهرت في التجربة الشعرية لدى كثير عزة بأبيات يبدو أنها مقطوعة عما سبقها من النص مما جعل موقف الذات الشاعرة موقفاً محايداً لا فاعلية له ولا ملامح، وقد وردت في قول كثير:

تراها إذا استقبلتها محزئلة
على ثفن منها دواعٍ مسفّن
كأن قتود الرحل منها تُبينها
قرون تحنّتْ في جماجم أبدن
كأن خليفَي زورها ورحاهما
بنى مكوينِ ثُلّما بعد صيدن(59)

يبدو لي أن الذات الشاعرة (المخاطبة) هنا لا ترصد إلا موقف المشاهدة دون تدخل في تشكيل فاعلية ما مع الناقة.

حقل الهجاء

رصدت التجربة الشعرية لدى كثير في حقل الهجاء موقف الذات الشاعرة التي تبعد نفسها عن المهجو بالتحول إلى الذات المخاطبة؛ لإكسابه الصفات المناسبة للهجاء التي تتنأى هذه الذات بنفسها عنها. يقول كثير في هجاء بني ضمرة:

فسائلْ بقومي كلّ أجرد سابح
وسلْ غنماً ربي بضمرة أو سخلا
سواء كأسنان الحمار فلا ترى
لذي كبرة منهم على ناشئ فضلا
وما حسبتْ ضمرية جدوية
سوى التيس ذي القرنين أن لها بعلا
فأبلغْ لي الذفراء والجهل كاسمه
ومن يغوِ لا يعدم على غيه عذْلا(60)

ترصد البنية في البيت الأول موقف مقارنة بين قيمتي الفخر والهجاء، مستخدمة خطاب الذات الشاعرة (المخاطبة) لإظهار القيمة العليا لذات الشاعر (المتكلمة) التي برزت في الدال (بقومي) ، ذلك أن قوم هذه الذات قوم حرب يستخدمون الجياد، في حين كان القوم المهجوون قوماً ليس لهم من الحرب شيء، ذلك أنهم قوم يربون الغنم والسخل التي تعني أنهم ليسوا بأهل حرب وقتال. وما يلحظ في هذا البيت أن البنية قد أظهرت الذات الشاعرة (المتكلمة) في معرض الفخر وأخفتها في معرض الهجاء، ثم تستمر البنية بإسباغ صفات الهجاء على المهجوين، فهم أهل شر يستوون جميعاً في هذه الصفة فهم (سواء كأسنان الحمار)، إن هذه الصفات تتطلب إثباتاً من الذات الشاعرة (المتكلمة)، حتى يصح ادعاؤها، وهذا الإثبات يتطلب من هذه الذات أن تكون قد عاينت شرهم واختبرته، لذلك تحولت البنية إلى خطاب الآخر (الذات الشاعرة- الأنت) حتى تدفع عن نفسها التلوث بهذه الصفات وذلك في الدال (ترى)، وقد ضاعفت البنية صفات الهجاء في هذا الخطاب فنفت أن يكون لهؤلاء فضل على ناشئ فيهم، ثم تستمر البنية في إسباغ صفات سيئة في نساء المهجوين ورجالهن، إذ جعلت رجالهن تيوساً ونساءهم خبيثات الرائحة،

وحتى توصل الذات الشاعرة (المتكلمة) هذه الصفات إلى المهجوين تستخدم البنية خطاب الآخر في الدال (فأبلغ)، وتجعل الذات الشاعرة (المخاطبة) نائبة عن (المتكلمة) في إيصال هذه القيم الهجائية (فأبلغ لي). وإذا كانت الصياغة الشعرية قد أظهرت الذات الشاعرة (المتكلمة) في البنية السابقة فإنها تخفيها في موقع آخر من حقل الهجاء وذلك زيادة في الابتعاد عن المهجوين وصفاتهم، يقول كثير في هجاء بني ضمرة مرة أخرى:

لا بأس بالبزواء أرضاً لو انـــها
تُطهّر من آثارهم فتطـــــيب
إذا مدح البكري عندك نفـــسه
فقلْ كذب البكري وهو كـــذوب
هو التيس لؤْماً وهو إن رأى غفلة
من الجار أو بعض الصحابة ذيب(61)

نلحظ أن البنية قد اعتمدت خطاب التجريد (المخاطبة) في إيصال قيمة الهجاء للمهجو، وذلك من خلال إلغاء الذات الشاعرة (المتكلمة) والاقتصار على الذات الشاعرة (المخاطبة)، وقد اتصف الموقف هنا بنوع من المبالغة في تواري الذات (المتكلمة) عن المهجو ومكانه الذي تأبى هذه الذات أن تظهر فيه؛ لأنه مكان مدنس بإقامة المهجو فيه (أرضاً لو أنها تُطهر من آثارهم فتطيب)، لذلك نجدها قد استخدمت صورة اجتماع المهجو (البكري) بـ(المخاطبة) التي برزت في الدال (عندك). فالبكري إذا ما أخذ يمدح نفسه أمام هذه الذات (المخاطبة) فعليها أن تقول (كذب البكري)، ثم تؤكد البنية قيمة الكذب مرة أخرى في التركيب (وهو كذوب)، ويبدو لي أن هذا التأكيد قد انفصل عن بنية الخطاب التجريدي ليكون نابعاً من (الأنا) الرواية للبنية الشعرية، مما يؤكد محاولة البنية إخفاء (الأنا) في هذا الموقف الهجائي، وذلك اتقاء هذه الصفات الهجائية، ثم تزيد البنية القيم الهجائية في البيت الثالث الذي ترويه الأنا المختفية، فالبكري تيس (هو التيس لؤْماً) وهو (ذئب) إذا ما غاب جاره.

حقـل المديح

تعاملت التجربة الشعرية لدى كثير مع ضمير التجريد (المخاطبة) في حقل المديح لترصد معنى العظمة التي يتصف بها الممدوح، يقول كثير مادحاً عبد الملك بن مروان:

سيأتي أمير المؤمنين ودونـــــه
صماد من الصوان مرتٌ ميولـها
فبيد المنقّى فالمشارفُ دونـــــه
فروضةُ بصرى أعرضت فسبيلها
ثنائي تؤديه إليك ومدحـــــــتي
صهابية الألوان باق ذميلـــــها
عسوفٌ بأجواز الفلا حميريـــة
مريشٌ بذئبان السبيب تليـــلها
يغادي بفار المسك طوراً وتـــارة
تُرى الدرع مرفضاً علـيه نثيلُها
وقد شخصت بالسابرية فوقـــه
معلّبة الأنبوبِ مــــاض أليلُها
ترى ابن أبي العاصي وقد صفّ دونه
ثمانون ألفاً قد توافتْ كمـــولُها
يقلّب عيني حية بمحـــــارة
أضاف إليها الساريات سبيلها(62)

إن البنية هنا بدأت برصد القيم المدحية التي أسبغتها على الممدوح (أمير المؤمنين)، وقد كانت الذات الشاعرة (المتكلمة) فاعلة في رصد هذه القيم، فالممدوح رجل سلم وحرب، ففي السلم يظهر بمظهر الرجل المنعم المقبل على الحياة (يغادي بفار المسك)، وفي الحرب هو رجل شديد يشك السلاح مقدام، وقد حملت الذات الشاعرة (المتكلمة) هذه القيم لناقة (صهابية) لتأتي بها هذا الممدوح، وعندما وصلت إليه هذه القيم بوساطة الناقة نجد البنية قد تحولت من استخدام ضمير التكلم (الأنا) إلى استخدام ضمير التجريد (الأنت)، وقد غرست هذا الضمير في الموقف الذي يكشف عن عظمة الممدوح بين جنوده المحاربين الذين زادوا قيم المدح بالتفافهم حوله.

حقل العلاقات الإنسانية

تعاملت التجربة الشعرية لدى كثير عزة مع الذات الشاعرة (المخاطبة) في حقل العلاقات الإنسانية لتكشف عن موقفها من خلال إطارين: إطار الصديق ومعنى الصداقة، وإطار الصديق والوصل الاجتماعي. أما في إطار الصديق ومعنى الصداقة، فقال كثير:

خير إخوانك المشارك في الأمـر
وأيـن الشريك في الأمر أينا
الذي إن حضرتَ سرك في الحي
وإن غبـــتَ كان أذناً وعينا
ذاك مثل الحسام أخلصه القـين
جلاه الجــلاّء فازداد زينا
أنتَ في معشر إذا غبتَ عنـهم
بدلوا كل ما يزينك شـينا

وإذا ما رأوك قالوا جمــــــيعاً
أنتَ من أكرم الرجال علينا(63)

لا شك في أننا نلحظ أن البنية الشعرية هنا كررت رصد الذات الشاعرة (المخاطبة) سبع مرات، وغيبت في الوقت نفسه الذات الشاعرة (المتكلمة)، ويبدو لي أن هذا التغييب يتناسب وطبيعة الموقف النفسي المتوتر الذي تنهار فيه الذات الشاعرة (المتكلمة) أمام السلوك الاجتماعي المتناقض الذي يصدر ممن تتعامل معه هذه الذات وذلك بالابتعاد عنها، فأدخلها هذا السلوك في عزلة ووحدة نفسية تتعارض مع الطبيعة الإنسانية وأوصلها إلى الشعور بالألم، فالشاعر، بوصفه إنساناً، لديه "رغبة قوية لتكوين علاقات ألفة مع الآخرين، وينتابه شعوراً مؤلماً [كذا وردت في النص وصحتها شعور مؤلم] بدرجة قوية من الإحساس بالوحدة ينتج من افتقاد الأصدقاء، والحبيب..."(64). وقد كشفت البنية عن هذا الموقف على النحو الآتي: ترصد البنية الصورة المثالية للصديق الذي يمثل خير العلائق الإنسانية في المجتمع، وذلك في بدء البيت الأول (خير إخوانك المشارك في الأمر)، والمشاركة التي تراها هذه البنية هي حفظ الود وتبادله بين الشريكين، فالشريك إن رأى شريكه كانت رؤيته مصدر سرور، وإن غاب عنه كان المدافع عنه والمحافظ على صداقته ومعانيها، ولكن الصياغة الشعرية هنا طرحت هذه المشكلة بصيغة استفهام (أين الشريك في الأمر أينا) وهو يؤدي معنى الاستبعاد. فالشريك المثالي التي تسعى الذات الشاعرة إلى التقائه لا يمكن أن يتوفر لها؛ ولذلك نجد هذه الذات الرافضة لهذا الوقع قد دخلت موقفاً متأزماً من غياب الصديق الصدوق فأبعدت نفسها (المتكلمة) لتجعل (المخاطبة) تحل محلها لتكون قادرة على تحميلها ما تعانيه من مشاعر الألم والفجيعة بالعالم الإنساني. وقد كشفت البنية ظهور هذه (المخاطبة) عند الحديث عن العلاقات الفاسدة التي تظهر التناقض في السلوك الإنساني، ذلك أن الشريك الذي تعانيه الذات الشاعرة (المتكلمة) المختفية ما هو إلا شريك منافق يطعن صاحبه في غيبته (إذا غبتَ عنهم بدلوا كل ما يزينك شينا) ويقلب ما له من صفات حميدة صفات سيئة. ويمدحه في حضرته (أنتَ من أكرم الرجال علينا). وأما في إطار الصديق والوصل الاجتماعي، فيقول كثير:

ما بال مولىً أنتَ ضامن غيه
فإذا رأيتَ الرشد لم ير ما تــرى
وترى المساعي عنده مطْلولةً
كالجود يمطر ما يحس له ثــرى
فالله يجزي بيننا أعمالــــنا
وضمير أنفسنا ويوفي من جزى(65)

إن البنية هنا ترصد موقف الذات الشاعرة من الصديق (مولى) فهو صديق ضال لا يملكه كريم بكرمه. وقد صورت البنية أخلاق هذا الصديق بتقنيتي الاستعارة والتشبيه، ذلك أن المساعي لديه تندثر كما يندثر الطلل (مطلولة)، أو كأنها المطر الذي لا يمكث في الثرى، ولا ينبت النبات، ولا ينفع المكان. وقد عالجت البنية هذه الصفات من خلال موقف الذات الشاعرة (الأنت) و(النحن) التي بدت ذاتاً تكسوها مشاعر الألم واليأس من الأصدقاء، فالذات (المخاطبة) بدت في موقف المتذمر من الصديق (وأنتَ ضامن غيه)، فهو صديق لا يركن إليه صديقه، فإذا رأت الذات الشاعرة (المخاطبة) شيئاً يرى هذا الصديق شيئاً مضاداً له، فالعلاقة بينهما علاقة تضاد ومفارقة تكسب (المخاطبة) الهم والتذمر، ولذلك نرى أن البنية قد فجرت الموقف في إظهار الذات الشاعرة (المتكلمة) مقترنة بالصديق في موقف الحساب عند الله (فالله يجزي بيننا أعمالنا). ولا شك في أن ظهور الذات الشاعرة (المتكلمة) هنا يسلم البنية إلى إعلان موقف هذه الذات وهو موقف الاستسلام واليأس من عدم توفر العلاقات الاجتماعية والإنسانية فيما تجربه في هذا الحقل الإنساني.

حقـل الرثاء

رصدت التجربة الشعرية لدى كثير عزة موقفين مختلفين للذات الشاعرة في حقل الرثاء، بدت في الموقف الأول ذاتاً مراقبة لعظمة المرثي، وبدت في الموقف الآخر ذاتاً حزينة.

يقول كثير في الموقف الأول:

وما صحبتي عبد العزيز ومدحــتي
بعارية يرتدها من يعيــــرها
شهدتُ ابن ليلى في مواطن جمــة
يزيد بها ذا الحلم حلماً حضورها
ترى القوم يخفون التّبسم عنـــده
وينذرهم عور الكلام نذيــرها
فلا هاجراتُ القول يؤثرن عــنده
ولا كلمات النصح مقصىً مشيرها
فلستُ بناسيه وإن حيلَ دونــــه
وجال بأحواز الصحاصح مورها
وإن طويتْ من دونه الأرض وانبرى
لنُكب الرياح وفْيها وحفيــرها

حياتي ما دامت بشـرقي يلْبنٍ
برام وأضحت لم تُسير صخورها(66)

إن الأبيات هنا حاولت أن تظهر الصفات المدحية التي تبرز هيبة المرثي (عبد العزيز بن مروان) فهو ذو هيبة وجلال، بحيث لا يستطيع من يحضر مجلسه أن ينطق بما قبح من الكلام، ولعظمة هذه الهيبة فإن الصياغة الشعرية استخدمت ضمير التجريد (أنت) بدلاً من استخدام ضمير المتكلم (أنا) الذي ظهر في البيتين الأول والثاني في الدالات (صحبتي، ومدحتي، وشهدتُ)، ذلك أن هذه الدالات لا تعطي الهيبة والعظمة للمرثي بارتباطها بذات واحدة متكلمة، لأن شهادتها له بالعظمة قد تكون مجروحة لطبيعة العلاقة الودية بين الذات الشاعرة (المتكلمة) والمرثي.

ويقول في الموقف الثاني:

يا عين بكي للذي عالنـي
منك بدمـع مسبل هامـل
يا جعد بكيه ولا تسأمـي
بكاء حق ليس بالباطـل(67)

لا شك في أننا ندرك أن بنية التجريد تعتمد مخاطبة العين لإظهار الذات الشاعرة متبوئة قمة مشاعر الحزن والفجيعة بفقد من عالها (يا عين بكي للذي عالني). وقد جعلت (العين) تقوم مقامها فأدخلتها في مقام المخاطب الذي تدعوه للبكاء للإعراب عن حزنها، ولعل في هذا الخطاب تأكيداً للحزن لأن استخدام العين وهي أداة البكاء المباشرة يكشف حقيقة الموقف الحزين الذي تعيشه الذات الشاعرة (المتكلمة). وزيادة في توكيد هذا الحزن نجد أن هذه الذات تطلب من (جعدة) أن تستمر بالبكاء عليه، فكأنما هي تعادلها في ديمومة الحزن والبكاء.

حقـل الفخر

استخدمت التجربة الشعرية لدى كثير خطاب التجريد في حقل الفخر في محاولة لإظهار الذات الشاعرة المتضخمة، يقول:

ونحن منَعنا من تهامةَ كلـها
جنوب نَقا الخوارِ فالدمثَ السهلا
بكل كميت مجفَر الدفّ سابـحٍ
وكلّ مزاق وردة تعلك النكـلا
غوامض كالعقبان إن هي أُرسلتْ
وإن أُمسكتْ عن غَربها نَقَلَتْ نَقلا
عليهن شُعثٌ كالمخاريق كلـهم
يعد كريماً لا جباناً ولا وغـلا
بأيديهم خطّية وعليـهم
سوابغ فرعونيةٌ جدلتْ جـدلا
ترانا ذوي عز ويزعم غيـرنا
من أعدائنا أن لا يرون لنا مثلا(68)

نلحظ هنا أن البنية تراكم صفات الفخر التي تتوفر بالرهط، فهم رهط محاربون، يحافظون على حماهم، ويستخدمون الخيول في حروبهم، وهم محاربون مدججون بالسلاح. ولا شك في أن هذه القيم الحربية التي افتخرت بها الذات الشاعرة أصبحت مصدراً لها من مصادر العظمة التي يبدو الرهط فيها، وحتى تضخم من هذه العظمة تجعل المشاهدين والمختبرين لهذه الصفات ثلاثة: المختبر الأول ضمير الجماعة (نا) الذي يتضمن (الأنا) الشاعرة، فهذه (النحن) تقر بقدرة الرهط على تحقيق النصر وحمى الديار. والمختبر الثاني الذات الشاعرة (المخاطبة) المشاهدة. والمختبر الثالث الأعداء في اعترافهم أن لا مثيل لأولئك الرهط. ويبدو لي أن غرس ضمير التجريد (أنت) في البنية يجعل الذات الشاعرة منسجمة مع موقف العظمة التي تحس بها، فهي تشعر بالعظمة في داخلها من خلال ضمير الجماعة (الأنا) وفي خارجها من خلال ضمير المخاطَب (الأنت)، ومن خلال من تُوقع بهم الدمار والموت.

الخاتمـة

لعل ما تقدم من الدراسة يكون قد أسهم في الكشف عن ظاهرة التجريد بوصفها ظاهرة أسلوبية تتشكل داخل الأبنية اللغوية لشعر كثير من ناحية، وأسهمت في الكشف عن القيم الدلالالية التي أنتجتها هذه الظاهرة من ناحية أخرى. وذلك من خلال اعتمادها المستويين: السطحي والعميق طريقاً لتحقيق غايتها. ذلك أنها كشفت من خلال هذين المستويين، عن شغف كثير عزة بمحاولة تغييب ذاته داخل النص الشعري في صورة خطاب الآخر بالضمير (أنت). وكشفت أن التكوين النصي لديه شكل ضمير التجريد ضمن شبكة من الضمائر الأخرى التي ظهرت في ثلاثة أبنية تكوينية, هي: البناء المقترن، والبناء المتوسط، والبناء المتداخل، وأما هذه الضمائر التي تكونت منها هذه الشبكة، فهي أربعة ضمائر، هي: أنا، ونحن، وهو، وهم، علاوة على ضمير التجريد. وقد وجدت الدراسة أن البنية النصية لدى كثير قد استخدمت ضمير التجريد بمعدل تكراري مرتفع بين هذه الضمائر. لعل

هذا يشير إلى أن التجربة الشعرية، هنا، كانت ترى في خطاب الذات الشاعرة أداة مناسبة للتعبير عما يعتور شعور الذات المبدعة وأحاسيسها من مختلف الحالات النفسية شديدة الوقع عليها، لذا استخدمت هذا الخطاب، فهو يسهل عليها إسقاط ما تريده من تلك المشاعر والأحاسيس.

وعند بحث هذه الدراسة في **الحقول الموضوعية** التي تشكلت فيها ظاهرة التجريد وجدت أن كثيراً قد تعامل مع عشرة حقول موضوعية، هي: **المرأة، والطلل، والظعن، والمطر، والحيوان، والهجاء، والمديح، والعلاقات الإنسانية، والرثاء، والفخر**. ووجدت أن هذه الظاهرة تحركت في تعاملها مع **المرأة** المحبوبة من خلال محورين رئيسين هما: محور إدامة الحب، ومحور إقصاء المحبوبة، وأما في **حقل الطلل** فوجدت أنها تعاملت مع الذات الشاعرة من أكثر من اتجاه، ذلك أنها حاولت في كثير من مواقعها أن تجعل العلاقة بين هذه الذات والطلل علاقة تفاعلية قائمة على دعوتها إلى التمسك بالطلل وإحيائه بوساطة التحية، ومشكلة موقف البكاء على حياة سبقت فيه، وأما في **حقل الظعن** فقد أظهرت الذات الشاعرة ذاتاً مشاهدة لحركة الظعن متفاعلة معه كتفاعلها مع الطلل، تفاعلاً يؤدي بها إلى البكاء والعيش بحال الوجد، وأما **حقل المطر** فقد ربطته بمسألة الحب والمرأة، والممدوح، وقد اختلفت القيم الموضوعية التي ظهرت في هذا الحقل بارتباطه بالذات الشاعرة المخاطبة. وأما في **حقل الحيوان** فقد أظهرت الذات الشاعرة في مواقف مختلفة فهي متناقضة حيناً، وذات موقف محايد لا فاعلية له ولا ملامح حيناً آخر، وأما في **حقل الهجاء** فقد بينت موقف الذات الشاعرة التي تبعد نفسها عن المهجو بالتحول إلى الذات المخاطبة؛ لإكسابه الصفات المناسبة للهجاء التي تنأى هذه الذات بنفسها عنها، وأما في **حقل المديح** فقد رصدت معنى العظمة التي يتصف بها الممدوح، وأما في **حقل العلاقات الإنسانية** فقد كشفت عن موقف الذات من خلال إطارين: إطار الصديق ومعنى الصداقة، وإطار الصديق والوصل الاجتماعي، وأما في **حقل الرثاء**، فبدت الذات في موقفين: الموقف الأول ذاتاً مراقبة لعظمة المرثي، وبدت في الموقف الآخر ذاتاً حزينة. وأما في **حقل الفخر** فقد أظهرت الذات الشاعرة متضخمة.

ويبدو لي أن ظاهرة التجريد تشكل قيمة أسلوبية في الخطاب الأدبي: شعراً ونثراً في الأدب العربي عموماً قديمه وحديثه. وهي ظاهرة تحتاج إلى جهود بحثية متعددة تكشف سماتها الأسلوبية في هذا الخطاب، بحيث تكون هذه البحوث موجهة باتجاه الموازنة بين الخطابين القديم والحديث، بوصفهما خطابين يحمل كل واحد منهما ميزات أسلوبية وقيماً دلالية مختلفة عنها في الخطاب الآخر. وقد أشار بعض الدارسين إلى هذا التمايز بناء على النظر في طبيعة التعامل مع الضمائر عموماً، والالتفات التي يدخل التجريد في منطقتها خصوصاً، يقول سعيد الغانمي: "وقد دأب الشاعر القديم على العدول بالالتفات من ضمير المخاطب إلى ضمير المتكلم حقاً. وقد استشعر الشعر الحديث هذه الوسيلة الفنية استثماراً ناجحاً، للكشف عن أقنعة الشاعر، وانطواء "أنا" على عدد من الأنوات الأخرى"(69). لا شك في أن هذه الإشارة تؤول إلى أسلوب التجريد الذي يؤدي دوراً دلالياً جديداً في الخطاب الشعري الحديث متمثلاً في تعدد أشكال الذات الشاعرة في هذا الخطاب. والواقع أنه يحتاج إلى دراسات علمية مستقلة تكشف عن أبعاده وقيمه الأسلوبية في إنتاج الدلالات.

الهوامش

(1) من هذه الدراسات محاولة ربابعة، ظاهرة التجريد في نماذج من الشعر الجاهلي، مجلة "دراسات"، المجلد 22أ، العدد الثاني، نيسان 1995م. ص735 وما بعدها. ومحاولة تنظيرية لسعيد الغانمي في كتابه "أقنعة النص" تحدث فيه عن التجريد بوصفه جزءاً من بنية الالتفات وسمى القصيدة التي يرد فيها التجريد قصيدة التخارج، لمزيد من الاطلاع على الموضوع انظر: أقنعة النص، ص47 وما بعدها.

(2) الجسماني، البحث عن الذات "دراسة نفسية تحليلية"، ص96.

(3) لسان العرب، مادة (ج ر د).

(4) أساس البلاغة، مادة (ج ر د).

(5) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ص160-161.

(6) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإيجاز، ج3، ص73.

(7) الفوائد المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان، ص232.

(8) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، القسم الثاني، ص163-164.

(9) توسع البلاغيون في مفهومهم للتجريد فعرفه القزويني: "وهو أن ينتزع من أمر ذي صفة آخر مثله مبالغة لكمالها فيه وهو أقسام: منها نحو قولهم: من فلان صديق حميم، أي بلغ فلان من الصداقة حداً صح معه أن يستخلص من

آخر مثله فيها، ومنها نحو قولهم: لئن سألت فلاناً لتسألن به البحر..." التلخيص في علوم البلاغة، ص368. وانظر لمتابعة هذا المفهوم مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مبحث التجريد، ج2، ص40؛ ودراسة مفصلة لهذا المصطلح عند البلاغيين والنحاة واللغويين للدكتور نزيه عبد الحميد فراج بعنوان: مصطلح التجريد، دراسة في التاريخ والمفهوم البلاغي.

(10) الشهابي، الشعر والحياة العامة، ص9.

(11) العاكوب، طبيعة الشعر، ص43.

(12) مناورات الشعرية، ص33.

(13) انظر هذا الحقل محاولة ربابعة، ظاهرة التجريد في نماذج من الشعر الجاهلي، مجلة "دراسات"، المجلد 22أ، العدد الثاني، نيسان 1995م، ص735 وما بعدها.

(14) دراسة الأدب العربي، ص141-142.

(15) أشير بكلمة (دال) في هذه الدراسة إلى كل لفظ دال يحمل مدلولاً ما، وهي تقابل في الإنجليزية: signify وقد تحدث عن هذا المصطلح كثير من الباحثين، انظر بارت، مبادئ في علم الأدلة، ص61 وما بعدها.

(16) انظر على سبيل المثال لا الحصر: ديوان كثير عزة، القصيدة 8 (سأرمز إلى القصيدة فيما بعد بالرمز ق) ص140، وق9، ص151، وق10، ص157.

(17) ديوان كثير عزة، ق5، ص118 وما بعدها.

(18) انظر مثلا من الديون، ق9، ص151 وما بعدها.

(19) المصدر السابق، ق62، ص346، وانظر أيضاً: ق83، ص410، وق72، ص368، وق115، ص475.

(20) تستبعد الدراسة الأبنية النصية التي ظهرت فيها صورة التجريد غير المحض من الحديث عن شبكة الضمائر؛ لأنها تقع خارج تشكيل الضمائر ولكنها تدخلها في الحديث عن موقف الذات الشاعرة في ثنائية الذات والموضوع، لما لها من دور فاعل في إنتاج المواقف والدلالات.

(21) عرفه عبد الله بن المعتز (ت296هـ) يقول: "هو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك، ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر. قال الله جل ثناؤه: حتى إذا كنتم في الفلك وجرين بهم بريح طيبة" كتاب البديع، ص58.

(22) ثمة دراسة تطبيقية قيمة عن الالتفات يمكن أن تعطي تصوراً عن قيمة هذا الانتقال بين الضمائر هي: الالتفات في القرآن، الهيشري، ص131 وما بعدها.

(23) الديوان: ق44، ص284-285، وق8، ص140، الأبيات 1-4 (سأرمز إلى الأبيات فيما بعد بالحرف ب)، وق75، ص379، ب1-5، وق85، ص419، ب 1-5.

(24) المصدر السابق، ق33، ص260-261.

(25) المصدر السابق، ق18، ص206، وانظر أيضاً: ق20، ص211-213، ب8-20، وق60، ص340، ب5-8، وق124، ص489، ب1-2.

(26) انظر المصدر السابق، ق16، ص194-197، ب1-19، وق83، ص410-412، ب6-18.

(27) المصدر السابق، ق46، ص293، وانظر: ق12، ص170-173، ب1-19، وق84، ص415-416، ب1-8.

(28) المصدر السابق، ق4، ص108-109، وانظر: ق82، ص402-404، ب9-20.

(29) المصدر السابق، ق74، ص378، وانظر: ق127، ص492، ب1-5، وق77، ص387، ب1-3، وق101، ص455، ب1-5.

(30) المصدر السابق، ق115، ص475.

(31) المصدر السابق، ق1، ص75-76، وانظر: ق7، ص137، ب40-44.

(32) انظر الهيشري، الالتفات في القرآن، ص145.

(33) ناقش الدارسون مسألة الغزل في شعر كثير عزة واختلفوا في مدى صدقه في هذا الغزل، ولمزيد من هذه المعلومات انظر الدراسة التي قدمها إحسان عباس، جامع الديوان: ص20 وما بعدها من ديوان كثير عزة، واليوسف، الغزل العذري "دراسة في الحب المقموع"، ص98 وما بعدها. وحمود، كثير عزة، ص24 وما بعدها.

(34) عباس، ديوان كثير عزة، القصيدة 7 (سأرمز إلى القصيدة فيما بعد بالرمز ق) ص133، وانظر أيضاً: الديوان، ق34، ص378، الأبيات 1-3، (سأرمز للأبيات فيما بعد بالرمز ب) وق5، ص119، ب 6-7.

(35) الديوان: ق4، ص112، وانظر أيضاً: ق2، ص91، ب1-2.

(36) الديوان: ق1، ص77، وانظر أيضاً: ق15، ص192، ب 19-21، وق84، ص415، ب1-6، وق3، ص97-98، ب13-16، وق24، ص229، ب16-18.

(37) الديوان: ق82، ص405-406.

(38) الديوان: ق6، ص128، وانظر: ق107، ص466، ب1-2، وق66، ص257-358، ب 3-7. صدر البيت الثاني مكسور الوزن بحسب إثباته في الديوان غير أن حذف الواو من بدئه يصحح هذا الخلل.

(39) الديوان: ق8، ص142.

(40) يعرفه ابن الأثير الحلبي (ت737هـ) يقول: "التخلص هو امتزاج ما يقدمه الشاعر على المدح من نسيب أو غزل أو فخر أو وصف أو غير ذلك بأول بيت من قصيدة أو بأول كلام من النثر، ثم يخرج منه إلى المدح. مثال ذلك قول أبي نواس:

تقول التي من بيتها خف محملي
عزيز علينا أن نراك تسير
أما دون مصر للغنى متطلب
ألا إن أسباب الغنى لكثير

فقلت لها واستعجلتها بوادر
جرت فجرى في إثرهن عبير
ذريني أكثير حاسديك برحلة
إلى بلد فيه الخصيب أمير"

سلاّم، جوهر الكنز "تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي اليراعة"، ص157-158.

(41) الديوان: ق16، ص195، وانظر أيضاً: ق41، ص273، ب1-4، وق42، ص276، ب8-10، وق 60، ص340، ب5-8، وق46، ص293، ب4-5.

(42) الديوان: ق76، ص383.

(43) الديوان: ق4، ص108، وانظر أيضاً: ق8، ص44، ب22-26، وق2، ص93، ب13-17.

(44) الديوان: ق44، ص284-285، وانظر أيضاً: ق58، ص333، ب1-3، وق64، ص354، ب1-2.

(45) الديوان: ق101، ص455، وانظر: ق46، ص293، ب1-5، وق85، ص419، ب1-5.

(46) الديوان: ق75، ص379، وانظر: ق114، ص474، ب1-2، وق8، ص140-141، ب1-4، وق57، ص331، ب1-2.

(47) الديوان: ق82، ص402-404، وانظر أيضاً: ق62، 346، ب1-4، وق7، ص135-137، ب31-45، وق83، ص410-411، ب12-18.

(48) الديوان: ق116، ص477-478.

(49) الديوان: ق15، ص189-190.

(50) الملا، الإبداع والتوتر النفسي "دراسة تحليلية"، ص24.

(51) الديوان، ق12، ص170-173.

(52) الديوان، ق86، ص423-424.

(53) الديوان، ق9، ص151-152.

(54) الديوان، ق84، 415-416.

(55) الديوان، ق81، ص398-399.

(56) الديوان، ق117، ص479.

(57) الديوان، ق18، ص206.

(58) الديوان، ق1، ص85-86.

(59) الديوان، ق31، ص249.

(60) الديوان، ق76، ص384-385، وانظر، ق124، ص489، ب1-2.

(61) الديوان، ق77، ص387.

(62) الديوان، ق33، ص259-261، وانظر، ق39، ص271، ب1-2.

(63) الديوان، ق127، ص492.

(64) عبد الرحمن، نظريات الشخصية، ص437.

(65) الديوان، ق132، ص495.

(66) الديوان، ق52، ص316-317.

(67) الديوان، ق129، ص493.

(68) الديوان، ق76، ص383، وانظر صفحة 384 من القصيدة نفسها البيت 23.

(69) أقنعة النص، ص55.

المصادر والمراجع

ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، ط2، القسم الثاني.

ابن الأثير الحلبي، نجم الدين أحمد بن إسماعيل، جوهر الكنز "تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي اليراعة" تحقيق: محمد زغلول سلاّم، 1980م، منشأة المعارف، الإسكندرية.

ابن قيم الجوزية، شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر، الفوائد المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان، بإشراف لجنة تحقيق التراث، مكتبة الهلال، بيروت، دون تاريخ.

ابن المعتز، عبد الله، كتاب البديع، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس، إغناطيوس كراتشقوفسكى، 1402هـ-1982م، دار المسيرة، بيروت، ط3.

ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، دون تاريخ.

بارت، رولان، مبادئ في علم الأدلة، ترجمة وتقديم: محمد البكري، 1986م، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء.

حمود، محمد، 1991م، كثير عزة، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1.

ربابعة، موسى، 1995م، ظاهرة التجريد في نماذج من الشعر الجاهلي، مجلة "دراسات" الجامعة الأردنية، عمان، الأردن، المجلد 22أ، العدد الثاني.

رولو، ماي، البحث عن الذات "دراسة نفسية تحليلية"، ترجمة وتعليق وتقديم: عبد علي الجسماني، 1993م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.

روزنتال، م.ل، الشعر والحياة العامة، ترجمة إبراهيم يحيى الشهابي، مراجعة: عبد الحميد الحسن، 1983م، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق.

ريد، هربرت، طبيعة الشعر، ترجمة: عيسى علي العاكوب،

مراجعة: عمر شيخ الشباب، 1997م، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق.

الزمخشري، جار الله أبو القاسم محمود بن عمر، أساس البلاغة، دار الفكر، بيروت، 1409هـ - 1989م.

عبد الرحمن، محمد السيد، 1998، نظريات الشخصية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

عبد المطلب، محمد، 1416هـ - 1996م، مناورات الشعرية، دار الشروق، القاهرة، ط1.

عزة، كثير، ديوان كثير عزة ، جمعه وشرحه، إحسان عباس، 1391هـ -1971م، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت، لبنان.

العلوي اليمني، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإيجاز، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني، أشرف على مراجعته وضبطه وتدقيقه: جماعة من العلماء، بإشراف الناشر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، سنة 1402هـ -1982م.

الغانمي، سعيد، 1991م، أقنعة النص، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1.

فراج، نزيه عبد الحميد، 1996م، مصطلح التجريد، دراسة في التاريخ والمفهوم البلاغي، دار الفتح للإعلام العربي، القاهرة.

القزويني الخطيب، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن، التلخيص في علوم البلاغة، ضبطه وشرحه الأديب الكبير الأستاذ المرحوم عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، دون تاريخ.

مطلوب، أحمد، 1403هـ -1983م، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، العراق.

الملا، سلوى سامي، الإبداع والتوتر النفسي "دراسة تحليلية"، تصدير: مصطفى سويف، 1972م، دار المعارف بمصر.

ناصف، مصطفى، 1401هـ -1981م، دراسة الأدب العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2.

الهيشري، الشاذلي، 1991م، الالتفات في القرآن، حوليات الجامعة التونسية، تونس، العدد 32.

اليوسف، يوسف، 1982م، الغزل العذري "دراسة في الحب المقموع"، دار الحقائق، بيروت، لبنان، ط2.

AL-Tajreed Style and Its Indications in the Poetry of Kuthyyir Azzah

*Fayez A. Al-Quraan**

ABSTRACT

This study looks into the Tajreed style in Kuthyyir's Azzah poetry with the aim of exploring the nature of the expressional style of the Tajreed phenomenon and its connotational role. The phenomenon has been tackled at two different levels; namely the superficial and the deep levels. The superficial level is manifested in the structural text which is clear in the opening of Kuthyyir's Azzah works by Tajreed. As fare as the deep level, it is clear in many areas such as: woman and nostalgia. These areas are expressed in different forms according to the consciousness and love experiences.

Keywords: Al-Tajreed Style, Umawian Poetry, Kuthyyir Azzah.

---

* Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan. Received on 15/8/2005 and Accepted for Publication on 20/6/2006.